

RIVISTA D'ARTE

ANNUARIO 1954

VOL. XXIX - SERIE TERZA - VOL. IV



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI - EDITORE
MCMLV - 6

Direzione dell'Annuario

GIUSEPPE FIOCCO - † ANTONIO MINTO
GIOVANNI POGGI - UGO PROCACCI
MARIO SALMI

Segretaria di Redazione

MARGHERITA MORIONDO

Amministrazione

LEO S. OLSCHKI - Editore
Via della Chiesa 16^r - Cas. Post. 295
FIRENZE

La « Rivista d'Arte » ha il dolore di partecipare ai lettori la tristissima notizia della morte del professor Antonio Minto, che dal 1950 faceva parte del Comitato di Direzione.

Soprintendente alle Antichità per l'Etruria dal 1924 al 1951, fondatore dell'Istituto di Studi etruschi ed italici, uomo di vastissima cultura e studioso insigne, il Minto aveva dato in questi ultimi anni alla rivista la Sua preziosa collaborazione e quella dei suoi scolari ed allievi: e proprio da uno dei suoi più affezionati allievi la Sua figura morale e di scienziato è oggi rievocata in queste pagine. Accanto a questo affettuoso ricordo appare sul presente numero della rivista anche un articolo del Minto stesso, il cui manoscritto fu recapitato nella Redazione, dalla posta, solo quando si era già dolorosamente diffusa tra gli amici la mesta notizia della scomparsa di Lui. L'ultima opera, quindi, a cui la Sua mente di studioso aveva atteso.

Con il pubblicare tale articolo — che rivela ancora acutezza d'ingegno e rigoroso metodo scientifico — la « Rivista d'Arte » intende onorare la memoria dell'amico scomparso, e ricordarne affettuosamente agli amici e ai lettori tutti la cara immagine.

La seconda parte dell'articolo di U. Procacci sulla « Cronologia delle opere di Masolino e Masaccio tra il 1425 e il 1428 » (v. Annuario 1953, pagg. 3-55) che doveva comparire in questo numero, verrà pubblicato nel prossimo Annuario (1955) che uscirà fra pochi mesi.

Nuovo ritratto in bronzo di Filippo l'arabo

La testa di bronzo che presentiamo, alta m. 0,31 dalla rottura del collo alla sommità, larga m. 0,257 fra le estremità delle orecchie, è di proprietà del prof. van Regteren-Altena di Amsterdam, che l'acquistò a Parigi dallo scultore Alfred Boucher, e sembra provenga da Firenze, scoperta durante i lavori di demolizione del Centro: tale notizia è tuttavia assai incerta¹.

Il prof. von Regteren-Altena, ricordando che alcuni anni or sono avevo illustrato² la testa in bronzo di Treboniano Gallo del Museo Archeologico di Firenze, consimile per tipo e fattura, mi ha offerto di pubblicare anche questa, ed io ho aderito ben volentieri a questo suo desiderio e gli esprimo quindi il mio grato animo.

La testa deve avere appartenuto ad una statua di Filippo l'Arabo, concepita in quel tipo eroizzato, ignudo, con la clamide gettata sulla spalla e raccolta dal braccio destro, con i piedi protetti da alti calzari, ritratta nell'atto di pronunciare una *adlocutio* militare (figg. 1, 2, 3).

L'insieme delle rotture e delle ammaccature sul cranio e sulla nuca fa pensare ad una profanazione, come per la testa di Tre-

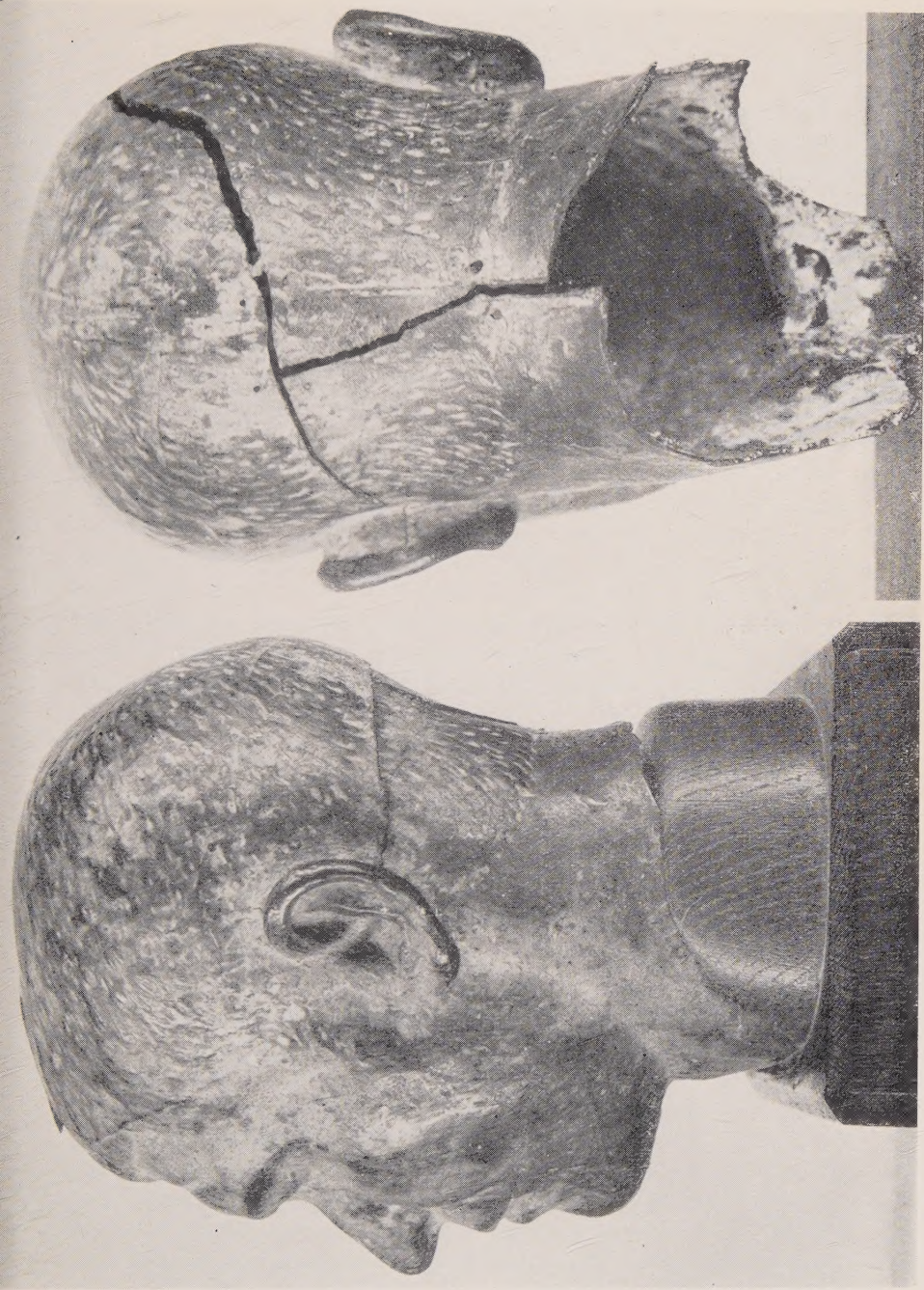
¹ La data indicata, del 1876, di un viaggio a Roma dello scultore Boucher, e di un suo eventuale passaggio per Firenze, sarebbe certamente anteriore al periodo in cui furono iniziati i lavori della demolizione del Centro (cfr. L. A. MILANI, *Reliquie di Firenze antica*, in « Mon. ant. dei Lincei », VI, 1895). Si potrebbe invece pensare ai lavori intrapresi, dall'ing. Frascchetti del Comune di Firenze (dal 1875 in poi), nell'area del Palazzo della Signoria, via dei Gondi, Piazza S. Firenze, via dei Leoni, che hanno condotto all'esplorazione del teatro romano di Firenze (cfr. A. MINTO, *I teatri romani di Firenze e di Fiesole*, in « Dioniso », vol. VI, 1, 1937-XV).

² In « La Critica d'Arte », VII, 1937.



Fig. 1 — SCULTORE DEL III SEC. D. CR. - *Ritratto di Filippo l'Arabo.*
(Amsterdam, Coll. van Regteren-Altena).

boniano Gallo, e cioè che un rude colpo iconoclasta l'abbia staccata dalla statua alla quale apparteneva. Ma, nonostante questa pro-



Figg. 2-3 — SCULTORE DEL III SEC. D. CR. - *Ritratto di Filippo l'Arabe.*
(Amsterdam, Coll. van Regteren-Altena).

fanazione e deformazione, la testa ha conservato l'impronta del suo carattere iconografico, che la riporta a quel periodo della ritrattistica imperiale romana del III secolo, nella fase che va da Alessandro Severo a Gallieno (235-253 d. Cr.).

Dal colpo brutale, nella rovina, la testa è caduta all'indietro, e quindi rimangono giustificate le rotture sul cranio e sulla nuca: la rottura, con strappo nella parte superiore del cranio, chiusa con una lamina meno spessa, che riproduce il rialzo della capigliatura nel restauro antico; la frattura curvilinea sulla nuca che termina dietro l'orecchio di sinistra; l'altra frattura, che discende con ampio spacco (mm. 4), in basso, seguendo la linea direttrice di una delle scannellature, che partono dall'occipite e giungono fino a mezza altezza; i buchi, praticati nel primo tentativo di restauro antico, ad apertura quadrangolare per il passaggio dei chiodi.

Una leggera solcatura contorna la fronte, e sembra segnare, nel rialzo della chioma, l'impostatura della corona di lauro, che cingeva la testa.

L'insieme della fisionomia rivela, nei movimenti di contrazione dei muscoli facciali, un particolare carattere espressivo di concentrazione per la complessa attenzione psicologica nella *adlocutio*, che l'imperatore sta per rivolgere alle sue truppe.

Le convenzioni tecniche della fattura esteriore sono determinate dallo speciale giuoco dei muscoli frontali con le rughe, rese a solcatura rilevata, e dall'energica espressione dello sguardo, con l'occhio infossato sotto l'arcata sopracciliare e l'iride mobile.

Lo stato di inquietudine è offerto, con precisione, dalla particolare combinazione dei muscoli facciali (il frontale, il sopracciliare, il piramidale, l'orbicolare delle palpebre), le cui contrazioni riflettono nella fisionomia uno stato d'animo speciale di astratta preoccupazione.

Notevole è questa particolare contrazione dei muscoli della fisionomia facciale, che appare in speciale funzione espressiva nella parte superiore.

La fronte è vivamente solcata su ciascuna delle sue metà laterali, da piegature concentriche, che, discordando con l'andatura delle sopracciglia, presentano forti curvature, con concavità superiormente rialzate. Ma è particolarmente nel meccanismo del muscolo piramidale, che, fortemente contratto alla radice del naso, sprofondandosi nello spazio intersopracciliare, con giuochi di ombre nelle corte pieghe trasversali, viene ad abbassare anche le testate

dei sopraccigli e produce quel particolare senso di severità e di durezza nell'insieme dell'espressione del volto. Per tale meccanismo del muscolo piramidale, accentuati si presentano pure gli elevatori comuni interni delle ali del naso, che, nelle zone intermedie fra le guancie e le ali stesse, scendono e si dirigono obliquamente in basso ed in fuori, verso le estremità della chiusura della bocca; essi servono a coordinare le contrazioni dei muscoli superiori, con quelle degli inferiori cioè col grande e piccolo zigomatico, con l'apertura della bocca, col quadrato del mento, e concorrono a determinare l'espressione dell'intera fisionomia.

Ma è soprattutto nei muscoli facciali superiori, in cui si svolge e si concreta questa speciale espressione astratta di ansietà e di turbamento, e precisamente nella fronte, nei sopraccigli e nel piramidale: infatti le testate dei sopraccigli, fortemente abbassate, esprimono questo stato d'animo nella particolare direzione rettilinea dello sguardo, che viene a velare gli occhi, e si ripercuote poi anche nella contrazione dei muscoli frontali: questa preoccupazione riflessa, specialmente negli occhi e nella conformazione delle palpebre, manifesta quella particolare direzione lontana dello sguardo, che nasconde un insieme di cause esteriori, senza alcuna precisazione.

Sono queste le virtuosità tecniche che producono, nel modellato, quella speciale sensibilità pittorica, con macchie di ombre e di luci, e che manifestano, nell'insieme della fisionomia, questo speciale stato di ansietà inquieta dell'animo.

Infatti, nella ritrattistica della metà del III secolo dell'Impero, si nota l'inizio di questa particolare tendenza che, nel contrasto fra impressionismo e realismo, condurrà all'impressionismo, tentando di dare al ritratto un forte senso di vita, o, diremo meglio, l'attimo fuggevole di vita, che si contrappone alla volontà ferma e risoluta della concezione classica del ritratto romano-ellenistico.

Se, nell'insieme del modellato, tutto il gioco di luci e di ombre, nelle varie parti della fisionomia, è ottenuto direttamente col processo di fusione, con pura derivazione plastica, anche il rialzo della capigliatura, e le piccole masse dei peli della barba, dei baffi e delle ciglia, non presentano, nel rilevato, alcun accenno di impressioni superficiali praticate con punzoni metallici.

Nella lavorazione della capigliatura, si notano, posteriormente in basso, delle scannellature, che partono dall'occipite e sono fatte

giungere fino a mezza altezza; anche tali scannellature rientrano nel processo tecnico del modellato, come il rialzo della capigliatura, le masse pelose della barba e dei baffi, ed i lievi aumenti di spessore sulla fronte e sulle tempie.

Questi elementi tecnici di impressionismo e di colorismo superficiali, aggiunti alla costruzione della forma plastica, compariranno, nella ritrattistica imperiale dello stesso secolo, una decina di anni più tardi, quando diverse impronte di punzonature serviranno a dare, dopo la prima granitura, nella capigliatura e nelle barbe, quel colore di mezzatinta, che produrrà un notevole risalto nella costruzione del ritratto.

* * *

Dopo questo rapido esame della testa, passiamo ora ai confronti con altri ritratti di Filippo l'arabo, pervenuti fino a noi, e con qualche esempio di iconografia numismatica, esaminando le impronte generali dei profili, intagliati ad incavo sullo stozzo: tenteremo così di precisare, in rapporto con la nuova testa bronzea di Amsterdam, le caratteristiche del prototipo del ritratto ufficiale di questo imperatore (*Reichstypus*).

Fra i ritratti conservati di Filippo va ricordato particolarmente il busto in marmo bluastro, restaurato nel naso e nelle orecchie, ritrovato a Porcigliano, presso Roma, che si trova nel Museo Vaticano³.

Dobbiamo subito notare una differenza notevole, nell'espressione fisionomica, fra la nostra testa bronzea ed il busto di Porcigliano, come del resto con ogni altro ritratto marmoreo: ma vale la pena di rilevarne le differenze più salienti e precisarne le cause. Si nota anzitutto il maggiore contrasto fra il rendimento della chioma tagliata corta a calotta rilevata, con i capelli foggianti a linguette appiattite, che si ritrovano in altri ritratti del medesimo periodo⁴ e la superficie levigata delle carni del viso: tale con-

³ BERNOULLI, *Röm. Ikon.*, II, 3, p. 141, 1: p. 143, tav. XL; AMELUNG, *Vat. Mus. Kat.*, I, p. 149, n. 124, tav. 20; HELBIG-AMELUNG, *Führer Samml. klass. Altertümer in Rom*, I, p. 31, n. 41; HEKLER, *Bildkunst Griech. und Röm.*, tav. 293.

⁴ HEKLER, in « Critica d'Arte », III, 1938, p. 95, figg. 13, 14.

trasto si presenta già in alcuni ritratti di Alessandro Severo⁵ ma particolarmente questa tormentata anatomia di superficie si riscontra nei ritratti di Filippo⁶ e, più tardi, nei ritratti di Decio⁷.

Similmente per il rendimento particolare delle barbe, le caratteristiche masse pelose del volto si ritrovano, oltre che nel ritratto di Filippo del Vaticano⁸, anche in quello di Decio del Capitolino⁹, dove però l'espressione dello sguardo è meno accentuata, e così pure minore è la tensione nervosa di superficie e più molle il rendimento plastico.

Nella costruzione articolata del volto predomina, nel busto di Filippo del Vaticano, insieme alla levigatezza della superficie della pelle, anche l'intensità dello sguardo, rivolto in alto, che dà all'insieme del profilo quella speciale espressione romantica, maturatasi un po' più tardi con la rinascenza gallienica.

Ma più perfetta e ben visibile è l'aderenza del rivestimento di superficie alla struttura ossea ed al gioco dei muscoli facciali, che ritroviamo nei ritratti bronzei di Filippo¹⁰ anche per il profilo del cranio, che si intravede sotto la capigliatura corta, a calotta leggermente rilevata.

Questa particolare struttura si prolungherà nella ritrattistica posteriore fino all'età gallienica¹¹: capelli leggermente sollevati dalla calotta cranica ed espressi da leggere linee ondulate; baffi e barbe, resi a tratti scalfiti sulla superficie scabra. Tale rendimento della chioma e delle masse pelose, prelude alla tecnica nuova, per cui i capelli gradualmente si sollevano e riprendono volume.

La levigatezza delle carni forma un contrasto tonale con la capigliatura, e le masse pelose, espresse da una bassa calotta, graffita a brevi tratti scalfiti in una superficie assai ruvida.

Nel ritratto bronzeo di Filippo, l'aderenza realistica alla individualità del personaggio e l'elemento pittorico, reso plasticamente nel movimento dei muscoli, inquadrano perfettamente l'intera fisionomia.

⁵ BERNOULLI, II, 3, tavv. XXIX-XXX.

⁶ HEKLER, *Bildnis. Griech. und Röm.*, tavv. 291 b, 293.

⁷ BERNOULLI, II, 3, tav. XLVII.

⁸ HEKLER, tav. 293.

⁹ BERNOULLI, II, 3, tav. XLVI.

¹⁰ BERNOULLI, II, 3, tav. XL a.

¹¹ MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, p. 112, 27, tav. LXIX: ritratto di Via dell'Impero.

Nel contrasto fra i morbidi passaggi dei piani e le contrazioni dei muscoli si manifesta con evidenza la tendenza espressionistica; tuttavia il rendimento del volto ha, inferiormente, un effetto più pittorico che plastico, soprattutto per le masse pelose, e si vede chiaro che siamo ancora al di quà della corrente neoclassica di Gallieno.

Le articolazioni ed i punti salienti della struttura ossea risultano infatti ben visibili sotto le masse muscolari e la pelle floscia, mentre i passaggi fra i vari piani sono trattati con una certa morbidezza, con un senso naturalistico, ma senza alcuna traccia di verismo descrittivo.

Nel trattamento dei capelli, rialzati con ciocche sottili, ma ben individuate, si ha nell'insieme un principio di corporeità sulla sommità del capo e sulla nuca, che prelude al plasticismo classicheggiante della ritrattistica nella rinascenza gallienica: è un tentativo ben riuscito di acconciatura dei capelli, sollevati sulla calotta cranica.

Ciò che colpisce è particolarmente la potenza dell'espressione, che però è un po' in contrasto con la struttura interna, con la disposizione delle masse pelose e con i tratti levigati della superficie, che presenta ricchezza di passaggi plastici, ma è ancora minutamente descrittiva.

La pienezza del naturalismo nel rinascimento gallienico la troveremo raggiunta un po' più tardi: l'esempio più bello è offerto dalla testa di Gallieno del Museo delle Terme¹² proveniente dalla Casa delle Vestali, al Foro, ritratto creato veramente in ambiente italico, per cui l'imperatore è rappresentato con quella speciale espressione patetica, nel romantico atteggiamento di un uomo superiore, che sente la gravità, l'amarezza, « il tragico della vita eroica » come ha detto benissimo Ludwig Curtius¹³.

* * *

Se noi passiamo a considerare i profili delle monete e dei medaglioni di Filippo l'arabo, si riconosce subito, come riesca più difficile trovarvi l'identità somatica: infatti l'incisore, che ha intagliato in incavo lo stozzo, è stato costretto a sopprimere molti

¹² B. M. FELLETTI MAJ, *I Ritratti*, n. 304.

¹³ *Geist. der röm. Kunst*, in « Die Antike », V, 1928, p. 209 sgg.

dettagli, dovendo limitarsi a fissare solo quei tratti particolari del profilo, che servivano a caratterizzare ed individuare il ritratto.

Delle monete e dei medaglioni presenteremo soltanto alcuni esemplari del Gabinetto numismatico del Museo Archeologico di Firenze.

Anzitutto mostreremo il diritto di un aureo, assai bene conservato:

Busto laureato e drappeggiato dell'imperatore, rivolto a destra, ritto sul collo robusto, e ben delineato proporzionalmente (fig. 4)¹⁴. Il profilo del volto, dal limite dei capelli sulla fronte fino al mento, è magnificamente indicato nella rugosità della fronte, nella radice e sporgenza del naso, nella conformazione della bocca; Alla radice del naso si intravede l'appendice del muscolo piramidale e, sotto, appaiono i contorni delle gote. Resa in forma assai minuta, con andamento filiforme molto movimentato, è la capigliatura; e così i peli dei baffi e della barba, dalle basette in giù, circondanti le guancie ed il mento, si rivelano indicati da trattini simmetrici e paralleli a *ductus* trillato.

La corona di alloro è rilevata in forma elegante sulla chioma, legata posteriormente sulla nuca, con un simmetrico nodo, disposto verticalmente.

Forte è il profilo del naso e del mento nel « medio bronzo » che presentiamo (fig. 5), dove è figurato il busto laureato e drappeggiato dell'imperatore, rivolto a destra¹⁵. Alla sinuosità della fronte succede, alla radice del naso, la protuberanza del muscolo piramidale; rilevante è la forma aquilina del naso, che caratterizza l'intera fisionomia.

La capigliatura è trattata, come nell'aureo precedente, a linee filiformi, disposte parallelamente ondulate a *ductus* continuo ed uniforme. Alle basette, che contornano l'orecchio, e che seguono l'andamento filiforme della capigliatura, si attacca una minuta barbetta, che circonda le guancie ed il mento, condotta a minuti trattini, simmetricamente paralleli ed alquanto ondulati.

La testa si erige, esile e svelta, su un collo robusto, ed è rilevata a contorno snello ed elegante.

La corona di alloro spicca in forte rilievo sulla testa, annodata col solito simmetrico nodo, bipartito verticalmente sulla nuca.

¹⁴ Iscriz.: IMP. M. JULIUS PHILIPPUS AUG.

¹⁵ Iscriz.: IMP. M. PHILIPPUS AUG.

Ritratto di tipo aulico è l'altro nel « medio bronzo » che presentiamo (fig. 6), dove, nel diritto, si vede il busto dell'imperatore, laureato e drappeggiato, disposto parimenti a destra¹⁰.

È questo indubbiamente un tipo giovanile aulico, un *Reichstypus* di ritratto di Filippo, che poco ci offre nei riguardi della fisionomia e della tecnica, se non l'eleganza nel delineamento e nelle proporzioni della testa.



Figg. 4, 5, 6, 7 — Ritratti di Filippo l'Arabo riprodotti in 4 monete del Gabinetto numismatico del Museo Archeologico di Firenze.

La superficie, corrosa sulla calotta cranica, non permette di determinare la tecnica della capigliatura; meno rilevata si mostra pure la corona di lauro, conservata solo benissimo nell'annodamento posteriore, a disposizione verticale sulla nuca, ed in quello all'insù sull'alto del capo.

Nel profilo del volto e nel trattamento dei dettagli interni,

¹⁰ Iscriz. : IMP. CAES. M. JUL. PHILIPPUS AUG.

non è possibile precisare nessuno di quei caratteri peculiari della fisionomia, soprattutto nel gioco muscolare, che abbiamo notato, illustrando la nostra testa bronzea.

Chiudiamo questa presentazione dei conii numismatici fiorentini, mostrando il diritto di un medaglione di bronzo di Filippo (fig. 7), che commemora i giuochi secolari celebrati nella primavera del 249 d. Cr., nella ricorrenza della fondazione di Roma¹⁷.

L'imperatore, ricoperto dalla lorica e dal manto, con la corona di lauro sul capo è rivolto verso destra; la fisionomia ricorda nell'insieme e nel profilo quella impressa nell'*aureo*, che abbiamo per primo illustrato.

Il migliore di questi medaglioni è senza dubbio quello del Gabinetto numismatico di Berlino¹⁸, dove, nel rovescio è rappresentato il circo con la *spina* e le *metae*, ed una gran palma fiorita nel mezzo. Nell'alto si legge incisa la scritta: SAECULARES AUGG.

Il rovescio del medaglione fiorentino è alquanto più scadente nel conio rispetto a quello di Berlino.

* * *

Da alcuni di questi profili numismatici, che abbiamo esaminato, appare ben chiaro, come l'incisore sia riuscito a fissare, nell'incavo dello stozzo, qualcuno dei peculiari dettagli della nuova tecnica impressionistica nel ritratto.

Ma ritorniamo alla nostra testa bronzea: sarà bene riassumere come l'inquietudine nervosa della fisionomia, che appare superiormente nel tipico aggrottamento della fronte, nella disposizione orizzontale dello sguardo, nei solchi diritti delle sopracciglia, presenti inferiormente un vivo contrasto nel rendimento delle masse carnose a piani fluenti ed a morbidi passaggi, che maschera ogni articolazione interna, con le due appendici, ricollegate al muscolo piramidale, scendenti obliquamente sulle guancie, con

¹⁷ Iscriz. (nel contorno superiore): CONCORDIA AUGUSTORUM. Sono rappresentati i due busti dell'imperatore e della moglie (Marcia Otacilia Severa Aug.) contrapposti a quello del giovane figlio, associato all'impero (M. JUL. PHILIPPUS CAES.).

¹⁸ A. VON SALLET, *Die Antiken Münzen*, p. 113, in « Handbücher Museen zu Berlin ».

la conformazione tumida delle labbra, con la struttura massiccia del mento. Questo particolare contrasto sembra dividere in due forme distinte la fisionomia, la quale si ritrova invece riunita e fusa, anche per il rendimento pittorico, nella tecnica sollevata della capigliatura e delle masse pelose sulle guancie e sul mento; ciò viene a velare, nella parte inferiore, sotto la pelle floscia, l'intera struttura muscolare: abbiamo adunque, nell'insieme, una fisionomia, inquieta ed instabile, che esprime uno stato d'animo incerto, di un attimo fuggevole, senza alcuna decisione ferma e sicura: tale è l'espressione di questa testa bronzea, troncata ed abbattuta dalla statua dell'imperatore, pronunziante la sua *adlocutio* militare alle truppe.

* * *

Breve ed assai agitata fu la vita di questo imperatore.

M. Julius Philippus, ucciso in battaglia contro Decio nei pressi di Verona, terminava nel 249 la sua vita ed il suo impero, iniziato nel 244 d. Cr. dopo l'uccisione di Gordiano III, alla fine della vittoriosa campagna contro i Parti. Siamo nel periodo tormentoso dell'Impero, alla metà del III secolo, quando tutti gli eserciti erano impegnati a difendere i confini delle provincie, e, come bene scrisse Teodoro Mommsen¹⁰, *colui che trucidava l'imperatore era tanto sicuro di acquistare il trono, quanto di avere alla sua volta un uccisore ed un successore*. E si può dire anzi che lunghi furono i cinque anni d'impero di Filippo, nonostante che egli abbia cercato di fronteggiare i barbari, sul Danubio, ed i re, in Oriente, quasi sempre rimanendo a Roma, ed incaricando del comando delle truppe i parenti: avuta la *tribunicia potestas* nel 244 col titolo di *Persicus Maximus*, aggiunse poi quelli di *Germanicus* e di *Carpicus*, che condivise col figlio associato all'impero. Nella primavera del 249, avvenne, come abbiamo ricordato, la celebrazione dei giuochi consolari, nella ricorrenza del millenario della fondazione di Roma: data solenne questa, ma purtroppo verificatasi in un'ora di pericoli, in cui il tramonto dell'Urbe e dell'Impero era già segnato e si mostrava ormai assai vicino.

ANTONIO MINTO

¹⁰ *Le provincie romane da Cesare a Diocleziano*, trad. di E. De Ruggiero, I, p. 220.

La Pieve di Gropina

Fra i monumenti romanici superstiti del Valdarno Superiore la Pieve di San Pietro a Gropina presso Loro Ciuffenna primeggia per la sua solenne grandiosità spaziale ed il maestoso respiro delle sue proporzioni, per i loggiati che con un tono così risentito ne adornano l'abside all'interno, per la varietà dei suoi capitelli, per la ritmica spartizione esterna dell'abside ad arcate cieche coronate da una loggia. Architettura e decorazione si uniscono in quella Pieve; ed un esame più approfondito, con l'ausilio di una nuova documentazione fotografica, mi offre occasione a più concreti risultati di quelli che esposi sommariamente anni fa¹ intorno alla vicenda del monumento collegato, com'è noto, alla storia dell'architettura romanica nell'Aretino.

* * *

La facciata della Pieve di Gropina (fig. 1) si presenta con un nudo apparato in arenaria, ma di nobile ordinamento, vero *opus quadratum* caro ai romani, quale troviamo — di analoga semplicità e di altrettanto rigorosa fattura — nella Lucchesia, per restare in Toscana. Però ad esso non corrisponde un altrettanto rigoroso comporsi del prospetto architettonico. Quello delle navate laterali dimostra una diversa larghezza (la navata di destra ha maggiore latitudine di quella di sinistra e lo conferma lo sviluppo della planimetria (fig. 2)); le porte sono due invece di tre e quella mediana se appare quasi in asse con la bifora sovrastante, già chiusa e da poco riaperta, non lo è col culmine della copertura. Ciò a pre-

¹ M. SALMI, *L'Architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma 1927, p. 57 (nota): ID., *La Scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, p. 39.

scindere da una successiva modificazione che accentua il contrasto: l'inserzione dell'occhio rinascimentale sotto il displuvio del tetto,



Fig. 1 — GROPINA - Pieve - *La facciata.*



Fig. 2 — GROPINA - Pieve - *La pianta.*

che venne a sostituire la bifora nel 1499, e delle due finestrelle recenti, di imitazione romanica, aperte sulle navi di lato. Lo stemma di Leone X con la data 1522 è certo in rapporto con un restauro

che non intaccò la compagine romanica, effettuato dalla Metropolitana fiorentina alla quale fu unita la « mensa » di Gropina nel 1515. Ma, come osservava la dr.ssa Neda Lucacci², cui debbo gran parte del materiale qui riprodotto, il paramento della facciata, ad onta della sua tecnica unitaria, rivela attraverso un'esecuzione accurata alcune riprese nelle zone rispondenti alle navi di lato ed alla parte più alta della nave maggiore. Perciò la porta mediana piuttosto primordiale nel suo alto architrave non lunettato, al contrario di quel che si vede di solito nell'architettura romanica della Toscana, doveva con la sovrastante bifora corrispondere ad una prima chiesa romanica ad unica nave — ovviamente di una assai limitata lunghezza — con una facciatina analoga a quella della Badia del vicino Loro Ciuffenna (fig. 3), più avanzata nel tempo



Fig. 3 — LORO CIUFFENNA - Badia - *La facciata.*

della nostra Pieve per la porta di più elaborata struttura, cioè lunettata. E del resto tale struttura corrisponde ad una pratica architettura di cui ci offrono esempio altri semplici edifici dell'Aretino — che ritengo tutti del sec. XII — come la Badia di Campriano nei dintorni della città e quella presso Castiglion Fiorentino, prima

² In una tesi su questo argomento che studia con diligenza la nostra Pieve.

che, nelle fabbriche del sec. XIII, in relazione con un gusto più avanzato, si venisse a sostituire la bifora con un oculo, come nella chiesa di Saione ad Arezzo, o con una rosa.

La porta di destra sembra alludere, per l'analogia che presenta con quella maggiore, ad una aggiunta a breve distanza di tempo. Ma quando venne l'aggiunta?

L'interno (fig. 4), ripeto, grandioso ed arioso, ha un unitario carattere austero, anzi severo, conferitogli dalle nude pareti e dal tono grigio-ferro del pietrame, come si scorge nella Pieve di Roma in Casentino, di proporzione meno ampia e di aspetto più



Fig. 4 — GROFINA - Pieve - *L'interno.*

arcaico. Passando però ai particolari era stato già notato (e l'osservazione coincide con le discontinuità avvertite nella facciata) che manca un'unità decorativa, poichè i capitelli sui fusti monolitici delle colonne della nave di destra si distaccano nettamente da quelli della nave di sinistra ed alludono ad una meno avanzata tendenza di stile, come vedremo in seguito. Segno che la nave predetta fu aggiunta per prima. Inoltre la disparità stilistica — e pertanto cronologica — delle due navi di lato, è confermata dalla mancanza di una rispondenza nel disporsi delle loro colonne, cioè nella larghezza delle campate.

Le colonne (cinque per parte) ed i semipilastrini addossati al-

l'abside e alla facciata, hanno alti capitelli variamente scolpiti; non così i pilastri fra la quinta e la sesta campata, sormontati da un'imposta sagomata cui doveva corrispondere la recinsione del presbiterio. Questo distacco vediamo in varie pievi; come quella di Cascia presso Reggello nello stesso Valdarno Superiore ed in altre dell'ambiente pisano-lucchese, ad esempio San Pietro in Vincoli a Pisa, San Piero a Grado nei dintorni di quella città, Santa Maria Forisportam a Lucca, ecc.³ Ma a Gropina nell'ultima campata aggettano dalle pareti delle navi laterali semicolonne da cui muovono due crociere per conferire ai vani rispettivi, presso a poco quadrati, l'aspetto di cappelle. Il che sviluppa un motivo attuato nelle Pievi di Romena e di Montemignaio dove uno strettissimo valico terminale nelle due navatelle, accogliendo una volta a botte, crea di fatto due sacelli; motivo che passa in tempo gotico nel Duomo di Arezzo⁴.

Per giungere a precisi risultati cronologici e stilistici nei riguardi della Pieve di Gropina occorre volgere lo sguardo ai suoi particolari. Si potrebbe ritenere che l'ampliamento avesse avuto principio dalla parte della tribuna (l'edificio è orientato) a giudicare dal semplice abaco a guisa di tavola dell'ultimo capitello (fig. 5) dal quale sporgono aquile stringenti leprotti, secondo un motivo comune nella Toscana romanica ed in particolare nel Valdarno (fig. 18)⁵, di una plastica rude, meccanicizzata, unita con romanico arcaismo ad un fiore e ad un ovolato d'ispirazione classica. L'antico corinzio con una duplice fila di rigide foglie carnose, con cauli angolari a spirale ed un esile stelo mediano appare in un capitello (fig. 6) della semicolonna finale, la cui schietta semplicità si intona sia a quello precedente sia a quello originalissimo sopra il semipilastro aggettante dalla nave minore (fig. 7), con strane foglie a due ordini (le centrali sono fortemente unghiate) e con le volute a spirale del composito. Anche questi capitelli sono completati da una semplice tavola, laddove, se si procede verso la facciata, succede alla tavola un'imposta a robusto ovolo. Si potrebbe supporre, come ho detto, iniziato l'ampliamento dalla parte della tribuna benchè nella posa

³ M. SALMI, *L'Architettura*, cit., passim.

⁴ M. SALMI, *La cattedrale di Arezzo*, in « L'Arte » 1915, pp. 373-391.

⁵ M. SALMI, *op. cit.*, tavv. 239 e 247; Id., *La scultura*, cit., figg. 134 e 136.

in opera dei capitelli non è escluso che il predetto particolare fosse un puro caso, data la piena unità di stile dei capitelli già considerati e degli altri nello stesso lato; unità più scoperta in uno di questi, ancora con aquile angolari (fig. 8), sormontato appunto dall'abaco



Figg. 5, 6, 7, 8 — GROFINA - Pieve - Capitelli.

ovolato di cui dicevo. Qui, sia i volatili d'angolo, sia uno stelo scolpito per ogni faccia, con rami incurvati trovano sicuro raffronto nei precedenti (figg. 5-6). La medesima maestranza attese al barbarico, notissimo ambone (fig. 9) dove un primordiale plasticismo si aggiunge a pletorici ornati e ad appiattite, contaminate forme di

gusto preromanico⁶. In particolare l'aquila sopra il diacono, sulle cui ali aperte posa il leggio, allude ad una sostanza plastica che è quella dei capitelli ricordati (figg. 5 e 8). Nei capitelli che seguono, depresse figurazioni si alternano ad altre di plastica potenza figu-

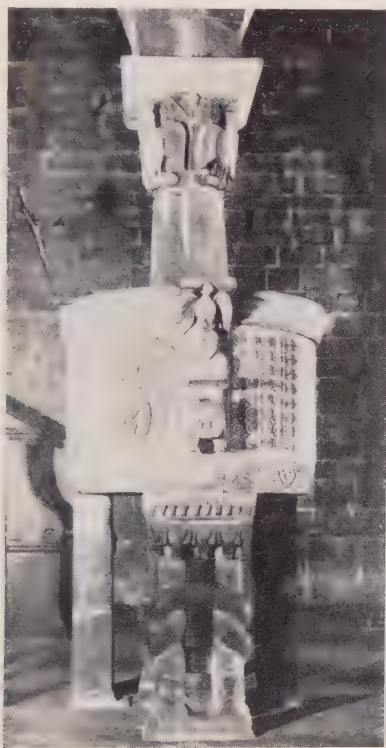


Fig. 9 — GROFINA - Pieve - *L'ambone*.

rativa. Depressi e di un rigido contorno sono gli animali nel capitello del pilastro nella parete interna di facciata. Uno di questi animali rappresenta una scrofa dalle cui mammelle pendono i lattonzoli (fig. 10) ridotti ad una astratta forma simbolica alla quale non si potrà negare una singolare forza rappresentativa nel presentare

⁶ M. SALMI, *La Scultura*, cit. p. 39, fig. 74.

una figurazione così inconsueta della maternità. Il capitello successivo ha rara evidenza plastica realizzata nell'altorilievo gagliardissimo che diviene in parte tutto tondo, in certi cavalieri armati di scudo e di lancia tra i quali si inseriscono due strani esseri deformi,



Figg. 10, 11, 12 — GROPINA - Pieve - Capitelli.

Fig. 13 — REGGELLO - Pieve di Cascia - Capitello.

scimmieschi, forse démoni, piegati e contorti, col capo tondeggiante, i bulbi oculari sporgenti e contratti. In contrasto con tali figurazioni sporgono moderatamente dagli angoli quattro spettrali figurine ignude (figg. 11-12). Tra le Pievi del Valdarno Superiore, mentre quella di San Giustino — tuttora inedita e del sec. XII — ha ca-

pitelli (fig. 14-15) che, sebbene imbrattati da ridipinture settecentesche, trovano raffronto nei capitelli precedenti (fig. 13), quella di Cascia ci esibisce analoghi cortei con immagini più primitive, che ricordano, come accennai altrove, gli ammirati feticci dei Maluba⁷. Il capitello seguente, prendendo ispirazione dal motivo, preferito nelle stoffe orientali, degli animali affrontati, ci presenta in ogni faccia una densa composizione: due tigri l'una di fronte all'altra,



Figg. 14, 15 — SAN GIUSTINO VALDARNO - Capitelli.

disposte verticalmente, con le lunghe code erette ed aggettanti, di chiaro valore ornamentale trasferito in una plastica vigorosa e costruttiva (fig. 17). La stessa maestranza trova in ultimo la sua più originale espressione in un capitello in cui il motivo dell'haoma persiano, si trasforma in stilizzati salienti rami di vite coi grappoli penduli ma compatti come pine (fig. 16), uniti a volute, dando luogo ad un antinaturalistico insieme di cui troviamo lo spunto in un anteriore capitello della Pieve di Santa Maria a Pian di Sco (fig. 18), ben lontano dal geniale decoratore di Gropina e privo dell'intenzione simbolica palese nel capitello che esaminiamo.

⁷ M. SALMI, *La Scultura*, cit. p. 39, fig. 69.

Questa maestranza che congiunge elementi fantastici a figu-

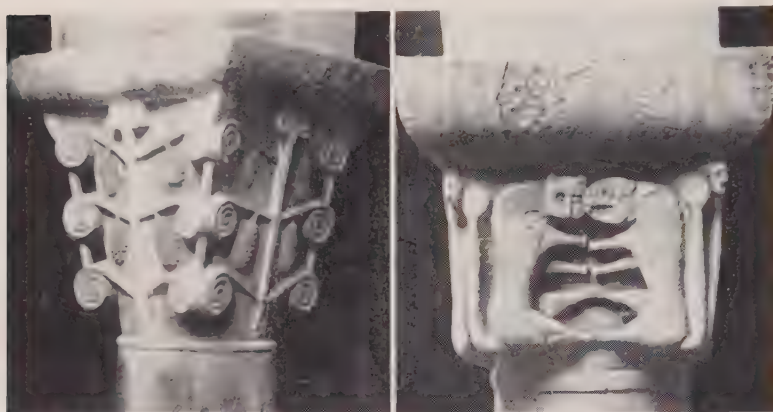


Fig. 16, 17 — GROPINA - Pieve - *Capitelli*.



Fig. 18 — PIVETTI S. C. - Pieve - *Due capitelli*.

razioni concrete è, come dicevo, perfettamente unitaria ed ai legami

già indicati altri possiamo aggiungere per fissarne la cronologia. Nella parte più antica della Pieve di Santa Maria ad Arezzo, riferibile alla seconda metà del sec. XII, scorgiamo analoghi modi appiattiti, anche se un poco più arcaici, in un capitello con teste recanti corone, che è una compendiata rappresentazione simbolica, visibile anche nei mosaici medievali e nelle sculture romaniche, delle anime nell'ultimo Giudizio. Poi in un capitello del Museo, già appartenuto alla cripta di quel monumento, con aquile agolari ed in alto un fiore di certo naturalistico aspetto (fig. 19) ci suggerisce un secon-



Fig. 19 — AREZZO - Museo -
Capitello (già nella cripta della Pieve).

do valido raffronto. Da ultimo, a confermare un riferimento cronologico, ecco un capitello con fiere ruggenti ed ornati depressi nella Pieve di Romena che un'iscrizione permette di collocare intorno al 1152 (fig. 20)⁸. I capitelli di Gropina sono certo i più tardi di tutti quelli menzionati per le più sentite soluzioni plastiche e potremo concludere col datarli nel sec. XII avanzato⁹.

⁸ La data si legge sull'abaco del primo capitello a sinistra: TEMPORE FAMIS MCLII. Per la iscrizione sull'abaco del capitello opposto, cfr. M. SALMI, *L'Architettura*, cit., p. 56, n. 65.

⁹ Nel libro sulla *Scultura romanica in Toscana*, p. 39, pensai ai primi del secolo XIII.

Dei capitelli della navata opposta, già in parte distinti da questi¹⁹ quello a lato dell'abside su cui posa una tavola liscia come sul capitello che gli corrisponde, non è dissimile per il suo duplice ordine di fogliami lisci, distaccati, coi cauli sovrastanti (fig. 21). Però il capitello che gli si accosta a fianco, cui con l'inserzione di uno smusso s'innesta il costolone della volta, ha una forma più snella, e fogliami allungati, mossi, allusivi ad un diverso sentire. Quello della colonna che segue (fig. 22), benchè di una



Fig. 20 — ROMENA - Pieve -
Capitello.

composizione analoga, è di un fare più fermo e più robusto, con le grasse foglie assai più incurvate. Il che fa pensare alla continuità della medesima tendenza per il tramite di qualche più giovane lapicida; e viene a confermarlo l'abaco dall'aspetto non più di una tavola liscia o di un ovolo, bensì sagomato.

Nel semipilastro di facciata il capitello con un giro di foglie

¹⁹ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1927, p. 901, n. 51, parla di « molti (sic) dei capitelli del colonnato di sinistra, di intaglio più sottile che gli altri, e con vive influenze francesi ». Chi scrive (*La scultura*, cit. p. 38-39) aveva alluso nella composizione e nelle nervose sculture all'inizio del gotico ed al secolo XIII inoltrato, opinione che rettifica in seguito alle nuove precisazioni.

distaccate e lisce e con volute finali (fig. 23) richiama quelli del primo tipo (figg. 6 e 21) rivelando tuttavia nelle spirali delle volute un sentimento analogo a quello del capitello del secondo tipo (fig. 22); e il leone ruggente in esso inserito, se ricorda la composizione del capitello di Romena (fig. 20), s'impone più libero, con un moto efficace affidato ad un plasticismo che si ammorbidisce in un rilievo tondeggiante nei contorni, privo di ogni raffronto nell'ambiente locale. Sembrerebbe che questo capitello, appena iniziato, avesse



Fig. 21 — GROPINA - Pieve - Capitello.

subito un'ulteriore lavorazione da parte di un terzo gruppo di lapicidi ai quali si debbono gli altri quattro capitelli che vediamo, procedendo verso la tribuna, tutti con un abaco sagomato e pertanto, anche per questo elemento, distinti dai precedenti. Nel primo capitello (fig. 24) l'ispirazione classica è sostituita da un fantastico comporsi dei fogliami sovrapposti, stilizzati, incurvati, piegati, talvolta seghettati e punteggiati, di una fattura che rende docile la pietra e la ravviva con un chiaroscuro contrastato e vibrante. Il quale continua nel secondo (fig. 25) dove i fogliami superiori si dispongono ad elice e s'inseriscono maschere di diavoli cornuti o testé umane. La fantasia di oltre appennino si unisce ora al simbolismo. Ma nel capitello seguente sono svolte figurazioni

addirittura di ordine storico, tra ampie foglie angolari sormontate da cauli rivestiti di fogliami e incurvati con largo garbo. Nella faccia che prospetta la nave maggiore il Cristo entro una mandorla è



Figg. 22, 23, 24, 25 — GROFINA - Pieve - *Capitelli*.

seduto sull'arco del cielo e benedice (fig. 26). Nella faccia verso l'abside compariscono tra i fogliami il busto di S. Pietro (il titolare della Pieve) con i suoi attributi ben visibili, e la testa di S. Paolo (fig. 27); in quella che guarda la nave minore è Sansone (e non Ercole, data la lunga chioma), che cavalca il leone e lo sbrana, allusivo al Vecchio Testamento (fig. 28); da ultimo in quella verso la facciata, onde i fedeli scorgano subito questa figura,

è un santo arcivescovo con casula a pallio, forse S. Ambrogio, rappresentante la nuova legge, che ha aperto un lungo rotulo già forse dipinto con un sacro versetto (fig. 29). Si rinnova qui un motivo iconografico apparso nella Pieve di Romena nel 1152 con Pietro ed



Figg. 26, 27, 28, 29 — GROFINA - Pieve - *Un capitello* (particolari).

Andrea che veleggiano, la *traditio clavium* e i simboli dei quattro Evangelisti. Però la debole eco non coincide con una risonanza stilistica. L'ultimo dei capitelli è composto con ornamentale genialità (figg. 30-31): quattro figure sedute, virili e femminili, dalle lunghe chiome spioventi siedono agli angoli e altrettanti draghi abbinati dalle code biforcute incavate e punteggiate succhiano i seni

delle seconde, in un ripetersi della nota allegoria della Terra nei rotuli dell'*Exultet* e nelle sculture di San Marco di Venezia. Ma è verosimile scorgere qui un intento diverso, cioè i peccatori tormentati. Palmette e foglie contribuiscono poi a creare chiaroscuro e movimento all'insieme. Il quale richiama certe geniali fantasie della scultura della Linguadoca.

Per questo importante gruppo di capitelli, nei quali il Toesca vide influenze francesi ed a me parve rintracciare un'allusione al gotico, troviamo riscontri persuasivi nel Duomo di Modena, preci-



Figg. 30, 31 — GROFINA - Pieve - Un capitello (particolari)

samente nella scultura postwiligelmesca di quel monumento insigne.

Il capitello col leone ruggente è affine ad uno della cripta, soprattutto per l'energico movimento¹¹; quelli a mossi fogliami sono analoghi ai piccoli capitelli delle logge delle navate anche per il loro particolare inflettersi, di una densità del tutto simile a quella dei racemi nell'arco di una finestra della cripta, sicuramente del sec. XII avanzato (fig. 32), in una rielaborazione di geniali motivi già apparsi nei portali dello stesso Duomo ed in quello (negli stipiti) dell'Abbazia di Nonantola (fig. 33). Però anche le volute del capi-

¹¹ G. BERTONI, *Atlante storico-artistico del Duomo di Modena*, Modena, 1921, tav. 6, fig. 4.

tello in parziale rapporto con quelli della navata destra di Gropina (fig. 21) sono vicine alle volute di qualche capitello nella galleria o matroneo di Cattedrale di Modena, invero della più alta qualità (fig. 34). Ed accanto a generiche derivazioni per il gruppo di Sansone la testa di San Paolo nella sua morfologia, nei capelli, negli occhi toccati dal trapano, ecc., trova pieno raffronto in un capitello dello stesso gruppo nella loggia esterna dello stesso Duomo (fig. 35).

Le sculture di Gropina, che ho dette postwiligelmesche, vanno giudicate di un gusto ritardatario rispetto ai nuovi fermenti della



Figg. 32 — MODENA - Duomo - *Archivolto di una finestra della cripta.*

scultura in Emilia durante la seconda metà del sec. XII, attraverso la scuola di Piacenza, la corrente provenzaleggiante, ed i maestri campionesi, ben precisati e studiati dal De Francovich¹². Gusto ritardatario rispetto alla medesima Modena, dove, fra l'altro, il grandioso pontile della Cattedrale è il primo nobilissimo esempio di una penetrazione provenzale. D'altra parte i capitelli di Gropina costituiscono per la scultura romanica in Toscana un circoscritto episodio da ricordare insieme ad altri già segnalati in questa regione¹³.

¹² Cfr. G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami architetto e scultore, e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, 1953, pp. 17-109.

¹³ Uno di questi episodi è quello della Cattedrale di Carrara nella quale operano, accanto ad una maestranza lucchese, scultori di origine parmense. Cfr. M. SALMI, *Il Duomo di Carrara*, in « L'Arte » 1926, pp. 124-135.

Ma come si determina tale sopraggiungere di una maestranza modenese nel Valdarno Superiore? Le notizie storiche ci soccorrono. Un diploma del 780 ascritto a Carlomagno in favore dell'Abbazia di San Silvestro a Nonantola, si riferisce a molte donazioni in Toscana e vi figura la Pieve di San Pietro di Gropina.



Fig. 33 — NONANTOLA - Abbazia -
Stipite di un portale
(particolare).

Quel documento è discusso; però, vero o falso che sia, sappiamo con certezza che nel secolo XIII, e precisamente nel 1231, il Plebanato di Gropina contende il dominio temporale su Castel San Mariano all'Abate di Nonantola, dominio di accampati diritti che questi avrebbe inteso esercitare per mezzo del priore di Santa Maria in Mamma, cioè la cosiddetta Badiola di Loro Ciuffenna che dipendeva

da quella Abbazia¹⁴. In realtà allora Nonantola aveva perduto ogni giurisdizione su Gropina, poichè il 25 maggio 1191 l'imperatore Arrigo VI aveva concesso l'intero territorio della Pieve al conte Guido Guerra, ai figli del quale venne confermato nel 1220 con la stessa Pieve da Federico II¹⁵. Tuttavia i diritti c'erano stati. L'Abbazia di Nonantola sorge, com'è noto, in territorio modenese, anzi appena una diecina di chilometri dalla città, sulla pianura padana. E se non è possibile alcun raffronto nè con le sue sculture nè con quelle della Pieve nonantolana riferibili alla prima metà



Fig. 34 — MODENA - Duomo -
Capitello della galleria.

del secolo XII, l'accostamento al Duomo di Modena assume un valore determinante. E penso quale *terminus ante quem* per l'esecuzione dei capitelli di Gropina imparentati con quelli della Cattedrale modenese, l'anno 1191, l'anno cioè del diploma di Arrigo VI. Ma allora la chiesa non era ancora finita. La maestranza emiliana aveva dovuto intervenire nella nostra Pieve muovendo dalla facciata verso la tribuna. E una semplice decorazione ad archetti pen-

¹⁴ Nel ricordato diploma di Carlomagno anche la Badiola appare donata a Nonantola.

¹⁵ G. MANNESCHI, *Notizie storiche sul Comune di Loro Ciuffenna*, Arezzo, 1921, p. 163 e sgg.

sili sagomati (fig. 36) si iniziava, forse, contemporaneamente a tale amplificazione sul lato destro fino ad un aggetto della parete dal perimetro, osservabile anche in pianta, ostruito poi parzialmente dalla torre campanaria chè reca sopra una porta la data 1233. Ciò significa che quella torre allora si stava edificando con un carattere nettamente dugentesco, diverso da quello della Pieve che già prima possedeva un campanile, come dichiarano due superstiti campane del 1153 e del 1223.



Fig. 35 — MODENA - Duomo -
Capitello nella loggia esterna.

All'esterno (fig. 37) l'apparato murario dell'abside va unito a quello della nave minore nella sua parte più bassa; superiormente invece si rivela appoggiato (fig. 38). Inoltre le arcate cieche ed anche gli archetti sulla testata della nave minore di sinistra, iniziati e subito interrotti sul muro di fianco, non sono sagomati bensì a spigolo vivo, il che allude al sostituirsi di una maestranza con un'altra. Purtroppo nella loggia, che non può ritenersi di origine modenese, bensì toscana, nota per quel sostegno mediano a fusti abbinati, i capitelli sono stati rinnovati modernamente senza alcuna fedeltà agli antichi e nessun elemento ci aiuta per la datazione dell'abside. Pure all'interno di questa le due logge sovrapposte sporgono vigo-

rosissime (fig. 39) con le loro otto arcate per ognuno dei loro due piani, trasformando con robusta consistenza plastica il motivo delle arcate cieche sovrapposte nell'abside della Pieve di Romena.

I capitelli (fig. 40) trovano una calzante vicinanza al robusto capitello corinzio della nave sinistra che abbiamo ritenuto di altra maniera. La quale ritengo venga a sostituire i modi modenesi dopo il 1191, forse ai primi del secolo XIII; conclusione convalidata dalla



Fig. 36 — GROPINA - Pieve - *Fianco destro.*

struttura della crociera di sinistra che è a costoloni, a differenza di quella di destra più arcaica, a nervature.

Possiamo dunque dopo il nostro esame pervenire ai seguenti risultati:

- 1 - La Pieve rinnovata nel secolo XII, probabilmente nella prima metà, ebbe dapprima l'aspetto di una nave, come attesta la facciata, con la porta maggiore odierna e la bifora sovrastante.
- 2 - Nel secolo XII avanzato, una maestranza originalissima nei capitelli, edifica la nave destra consona al gusto diffuso in Casen-



Fig. 37 - GROPINA - Pieve - La tribuna e il campanile.



Fig. 38 - GROPINA - Pieve - Particolare della tribuna.

tino, nel Valdarno Superiore e nella più antica parte della Pieve di Atesso.

- 3 - Poco più innanzi nel tempo, e comunque prima del 1191, viene avviato ed in gran parte condotto un secondo ampliamento che



Fig. 39 — GROPINA - Pieve - *L'Abside.*

interessa la nave sinistra; e forse è coevo il rivestimento architettonico finito con archetti sagomati nella tribuna e nel lato destro. La facciata prende allora la sua attuale sistemazione,

con la nave maggiore sopraelevata e i displuvi delle navate laterali, analoga a quella delle Pieve di San Romolo a Gaville presso Figline, ma senza l'organicità e la regolarità che presenta questo secondo edificio.

- 4 - Ai primi del secolo XIII si completa il braccio sinistro, se ne trasforma e se ne decora, sia all'esterno che all'interno, l'abside con un carattere che torna alla primordialità romanica propria dell'Aretino, ancora serpeggiante nella parte inferiore della facciata della Pieve di Arezzo dei primissimi decenni del Duecento.
- 5 - Nel 1233 circa si costruisce la torre campanaria secondo il tono già goticeggiante diffuso intorno a quel tempo.

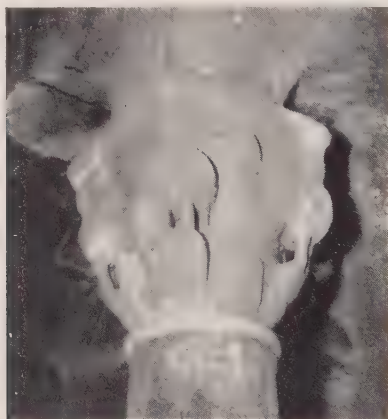


Fig. 40 — GROPIA - Pieve -
Un capitello dell'abside.

Ad onta di questo suo lento sorgere, la Pieve di Gropina trova la propria unità che, per imponenza e per l'accentuarsi della plastica ornamentazione dell'abside sia all'esterno che all'interno, la fa il più alto esempio delle Pievi del Valdarno Superiore, del cui carattere estetico e di quello delle Pievi casentinesi partecipa.

Con questo non si concluda, agli effetti della storia dell'architettura, che la conoscenza o meno delle vicende cronologiche e stilistiche di un edificio minore quale è, in un quadro generale, la

nostra Pieve, non rechi alcun particolare sensibile giovamento a quella storia. Un'indagine, anche per un monumento minore, è sempre un'esperienza che, nei riguardi metodologici e dei valori del gusto, merita di essere effettuata. Nel caso specifico certe vicende recano qualche lume alla storia del monumento più alto dell'Are­tino, cioè la Pieve di Arezzo, il che vedremo in un'altra ricerca¹⁰.

MARIO SALMI

¹⁰ Nella mia *Architettura romanica*, p. 57-66, alludendo alle differenze decorative della nave sinistra, avanzai l'ipotesi o di un ampliamento o di un parziale restauro nel corso del sec. XIII. Oggi, dal particolareggiato esame compiuto, mi sembra sia da escludersi il restauro e possibile la più netta precisazione nell'andamento dei lavori e nella cronologia.

Fra Bartolomeo e Raffaello

L'arte di Fra Bartolomeo ha goduto dell'interessamento assiduo degli studiosi, direi che ne ha goduto anche troppo, giacchè senza parlare del p. Marchese, che lo esaltò naturalmente fra i suoi più gloriosi pittori domenicani, e, senza dire di coloro che ne hanno dovuto tratteggiare la fisionomia nel quadro generico dell'arte, come il Cavalcaselle, A. Venturi e il Berenson, è una pioggia di monografie che ce lo presenta, dal Frantz nel 1879, giù giù sino allo Scott nel 1889 e al Knapp nel 1903, per giungere al quasi monumentale lavoro di Hans von Gabelentz, edito nel 1922 in due volumi. Eppure, nonostante tante ricerche e tante fatiche, si cercherebbe invano in tutti cotesti lavori, spesso imponenti, un capitolo essenziale, quello che tratta dei rapporti fra Raffaello e Baccio della Porta, rapporti di dare ed avere che è dannoso non siano stati vagliati quanto merita. Giacchè è troppo facile, ed è infatti il costume corrente, credere che il conto si saldi a favore del Frate, visto che la sua nascita è di otto anni precedente quella dell'Urbinate: Baccio della Porta, detto Fra Bartolomeo, nacque infatti a Savignano vicino a Prato nel 1475, mentre Raffaello nacque nel 1483; e in quanto alla morte venne per entrambi dopo una breve vita, nel 1517 per il Frate e nel 1520 per il Sanzio.

Già il Vasari avrebbe dovuto farci avvertiti allorchè dice: *venne in questo tempo* (cioè nel 1506 circa) *Raffaello da Urbino pittore a imparare l'arte a Firenze, ed insegnò i termini buoni della prospettiva a Fra Bartolomeo; perchè essendo Raffaello volenteroso di colore nella maniera del Frate e piacendogli il maneggiare i colori e lo unir suo, con lui di continuo si stava.*

Raffaello non è rappresentato dunque solo come un debitore ma, sebbene più giovane, anche come un maestro, agguerrito attraverso la tradizione di Piero della Francesca nella dilatazione spaziale, e soprattutto come un amico chè, in quanto al tenero colorire vo-

lonteroso, com'egli era, di apprenderlo, Raffaello poteva imparare ben di più da Leonardo o da Piero di Cosimo.

Fra Bartolomeo è uno di quegli uomini quindi i quali stanno nei crocevia della storia dell'arte; compendiano, non inventano, rimanendo più nel generico che nello specifico, ed hanno funzione piuttosto pratica che poetica. Nè a Firenze egli poteva andare oltre al precorrimiento di un altro artista probo, sebbene più grande, l'*impeccabile* Andrea del Sarto, ed anche a Venezia, dove fu di sfuggita, se ne esagera l'importanza, che hanno invece i temperamenti più decisi, sia per Giorgione che per i Giorgioneschi.

Ma che fra Raffaello e il domenicano corresse una viva amicizia, anche se male interpretata quale imperioso precorrimiento, conferma un ammirevole atto del Sanzio, avvenuto allorchè nel 1514, essendo il Frate chiamato a Roma dalla fama delle opere gloriose che vi eseguivano tanto Michelangelo, quanto l'Urbinate, ne rimase così sbalordito da lasciare in tronco i due grandi quadri con le figure intiere di « S. Pietro » e di « S. Paolo », dipinte per incarico di Mariano Fetti, Frate del Piombo.

Le opere oggi ospitate nella Pinacoteca Vaticana provano questo sgomento, perchè il « San Paolo » e una figura sgangherata e squallida, ma provano anche quanto Raffaello amasse il buon domenicano, finendo con l'evidenza del suo pennello generoso o di quello della sua bottega, il « San Pietro », che infatti soverchia di gran lunga il compagno, nella morbidezza del tono, nella maestà dell'aspetto, quasi degno per quest'ultimo di uno dei personaggi famosi della « Scuola d'Atene ».

È melanconico il quadro di cotesta dichiarata sconfitta, che conferma il predetto giudizio nei riguardi della partita artistica intercorsa fra Baccio della Porta e il Sanzio, fattaci presente dal Vasari in un'arguta pagina che conviene leggere e meditare.

E perchè non gli riuscì molto di far bene in quell'aria, come aveva fatto nella fiorentina, atteso che fra le antiche e moderne opere che vide, e in tanta copia, stordì di maniera, che grandemente scemò la virtù e la eccellenza che gli pareva avere; deliberò di partirsi, e lasciò a Raffaello da Urbino che finisse uno dei quadri, che fu il San Pietro il quale tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello fu dato a Fra Mariano: e così se ne tornò a Firenze, dove era stato morso più volte, che non sapeva fare gl'ignudi.

Non ci può essere dichiarazione più desolata e conscia di una

completa sconfitta, ma insieme una maggiore confidenza nell'amicizia.

La quale Raffaello non gli avrebbe certo dato, così generosa e comprensiva, se non ci fossero stati dietro i vecchi legami della fraternità fiorentina e se già dalla pala Ansidei, e dall'affresco di Perugia, fino alla « Madonna del Baldacchino », il sommo artista umbro non avesse sentito di dovere, almeno per le composizioni, qualche riconoscenza al buon Frate domenicano.

Il debito raffaellesco di Fra Bartolomeo invece — che il von Frabrizy allarga alla cosiddetta « Madonna del Cappuccino » già nella Racc. Abel di Parigi, e che io non conosco se non dalla riproduzione che ne offre l'« Arte » (1) — non sarebbe balzato però alla ribalta nella sua insospettata ma trascurata evidenza, se non mi fosse capitato di vedere un dipinto bellissimo, chiave del momento più felice del maestro, parallelo a quello fiorentino del Sanzio, che va dalla fine del 1505 al 1508; cioè dall'arrivo da Perugia alla sua partenza per Roma.

Proviene dagli stessi arciduchi di Toscana, e vi ha sempre portato il nome di Raffaello, confermato dalle opinioni di Theodor Frimmel e del Suida quando ancora si trovava in Austria. È un quadretto ottimamente conservato, e quindi della più facile comprensione o, come oggi si usa dire, lettura, di cm. 28 x 23, condotto su tavola di pioppo, dopo varie vicende approdato in Svezia, dove l'ho potuto vedere e studiare alfine a mio agio, giovandomi per il giudizio tecnico e qualitativo del prof. Giannino Marchig (fig. 1).

Un'opera che non avrebbe bisogno di commenti, ma solo di ammirazione, se alcuni evidenti legami con Fra Bartolomeo, che possono stupire solo chi li abbia considerati superficialmente e senza l'aiuto della prospettiva a cui abbiamo accennato, non imponesse qualche agevole chiarimento.

Si tratta di un soggetto: la « Creazione di Eva e la famiglia di Adamo », noto finora solamente per via di una copia piuttosto mediocre e malandata, oggi esposta nella National Gallery di Washington; ma che, allorquando si trovava ancora nella raccolta di M.me La Durée a Parigi, apparve ad Adolfo Venturi, meno perchè assegnata al Frate e più di quello che valeva, non fosse altro per l'incanto inimitabile della sua invenzione (fig. 2). In

¹ N. 226.

quanto all'assegnazione non gliela suggeriva l'opera in sé e per sé, seppure allacciata al « Noli me tangere » del Louvre, certo dovuto a



Fig. 1 — RAFFAELLO - *La creazione di Eva*.
(Svezia - Racc. privata).

Fra Bartolomeo, che certamente gli si collega e ne dipende, ma quella pittura appena abbozzata e monocroma della Coll. Johnson di Filadelfia, nota giustamente quale opera del domenicano, ispi-

rata per il suo motivo georgico al gruppo di « Adamo ed Eva coi figli », della tavoletta La Durée, o meglio, come vedremo, dal suo prototipo, svolto in un paese mutato, ridente e vario, ove contra-



Fig. 2 — RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO (?)
Copia della *Creazione d'Eva* di Raffaello.
(Washington - National Gallery).

stano certi casolari in luce contro grandi macchie d'alberi (fig. 3).

Visto che questo è sicuramente lavoro di Fra Bartolomeo, come indica la costante attribuzione sino da quando si trovava nella Coll. Howard in Inghilterra e come provano i due disegni che lo pre-

parano, o almeno quello certo per «Eva con i figliuoli», giacchè la figura di nudo seduta potrebbe essere tratteggiata per altro scopo, esistenti nel Gabinetto dei Disegni degli Uffizi; parve naturale che l'attribuzione si allargasse al quadretto parigino, a cui



Fig. 3 — FRA BARTOLOMEO - *Noli me tangere*.
(Parigi, Louvre).

cotesto gruppo certamente s'ispira; e ciò senza che l'opera francese, oggi a Washington, lo giustificasse con la sua invenzione spaziale tanto superiore alle possibilità del Frate, legato al timbro ancora timido e quasi quattrocentesco del «Noli me tangere», e che pure tanto evidentemente ma anche tanto poveramente gli si collega.

Purtroppo in questo modo si è proceduto al rovescio di quanto sarebbe stato scientificamente giusto; tanto vale, anche per uomini di critica illuminata e di occhio sicuro, quali il valentissimo mio maestro Adolfo Venturi, la suggestione iconografica.

Il quadretto «La Durée» non è infatti evidentemente altro che una copia antica, più abbozzata che terminata, specie per quanto riguarda lo splendido paesaggio, della tavoletta proveniente dai Duchi di Toscana, e da essi custodita lungamente a Vienna. E questa tavoletta è un'opera evidente e preziosa di Raffaello, eseguita appunto intorno al 1506, quando erano più intimi e fruttuosi i contatti fra il Sanzio e Baccio della Porta.

Ma perchè l'enigma si districasse, bisognava che il prototipo si affacciasse alfine, e fosse tanto clamorosamente indicativo qual'è. Basta il paragone delle stesse riproduzioni per allontanare ogni possibilità di equivoco.

La tavoletta ora in Svezia è un gioiello, che compendia tutte le qualità del sommo Maestro intorno al 1506, come le conosciamo per tante altre opere; fra cui però questa nostra primeggia sotto ogni aspetto, e soprattutto per la invenzione e composizione, la quale, uscendo dal solito giro delle rappresentazioni sacre, ci dà accenti che non sarà azzardato definire epici accanto ad altri stupendamente georgici. Il gesto del Padre Eterno in manto rosso e verde-azzurro cupo, il suo aspetto di antico filosofo, quale si ritroverà maturato, ma non più grandioso, nella «Scuola di Atene», non sarà raggiunto dal Sanzio neanche nelle raffigurazioni delle Logge, che tornano a un simile soggetto.

In quanto al sorgere e quasi sgorgare di Eva dal corpo steso di Adamo, entrambi tozzi e bruniti nelle carni sode, dobbiamo dire che la magnifica invenzione di Raffaello non frutterà evidentemente altro che nell'opera della Sistina di Michelangelo, eseguita fra il 1508 e il 1512, che quindi precede e ispira, e che il Sanzio stesso ce ne darà un'edizione nelle Logge molto meno icastica e persuasiva.

Per quello che riguarda il gruppo della «Famiglia di Adamo ed Eva», la quale, posta in secondo piano, già si perde nel paesaggio, e ne arricchisce e punteggia la vastità tutta intessuta di verdi, ora tenui, ora intensi, non è che un completamento ricco di spunti di vistosa eleganza.

Quello che appare proprio soltanto di Raffaello, segno del convergere di accenti emiliani, e, alla lontana, veneti, con gli um-

bri ed i fiorentini, alleati al gusto spaziale caro a Piero della Francesca, è il paesaggio, il quale raggiunge un respiro di eccezionale ampiezza e di incantevoli accordi, che il Frate non si sognò mai di conquistare.



Fig. 4 — FRA BARTOLOMEO - *La famiglia di Adamo*.
(Filadelfia - Coll. Johnson).

È davvero un Paradiso Terrestre, una valle gaudiosa di Tempe, una terra incantata, quella che, ondulando fra quinte delicate di roccie e di tenui alture, dilaga verso una città magica, a cui fanno

da corona attenuata alcune catene montanine lontane. Il cielo stesso, nutrito di nubi, aiuta col suo chiarore, accentuato all'orizzonte, questo senso di profondità, che solo una sapienza quasi pittorica, come quella dell'Urbinate poteva creare, con risultato che ha del

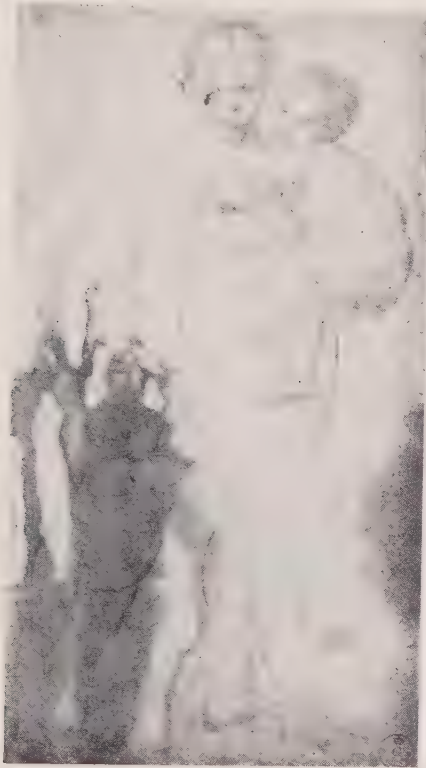


Fig. 5 — FRA BARTOLOMEO
Disegno per la *Famiglia di Adamo*.
(Firenze - Uffizi).

prodigio, per chi sappia ancora, come sapeva un altro Domenico, ma che si chiamava Ingres, interrogare e comprendere nel suo squisito numero secreto. La voce di quella che si usa chiamare classicità; che è poi estrema, e quasi secreta armonia.

Saremmo lieti per la fama del buon frate domenicano, di poter

attribuire a lui un simile prodigio, di cui è bastato qualche raggio perchè se ne arricchisse come poche volte gli era avvenuto nella operosa carriera, la sua pittura, tanto saggiamente dosata ma sempre convenzionale, povera di sostanza e limitata di spiritualità. Tanto limitata da non permettere nemmeno il dubbio di una così improvvisa elevazione.

La spiegazione di tutto ciò è molto semplice.



Fig. 6 — FRA BARTOLOMEO
Disegno per la *Famiglia di Adamo* (?)
(Firenze - Uffizi).

Il quadretto granducale appartenne, forse dall'origine, al domenicano stesso e fu da lui custodito in vita, a eccitamento della sua attività artistica.

Certo tanto gli piacque da servire da motivo, con lo spunto della « Famiglia dei Progenitori », per uno dei pochi lavori suoi convincenti, tanto più piacevole in quanto lasciato allo stato di abbozzo (figg. 4, 5, 6).

In quanto alla pittura di M.me La Durée, non solo è facile riconoscere ormai che non rappresenta più di una copia, segno della fortuna e della fama che accompagnò il delizioso dipinto del Sanzio; ma è una copia la quale non porta l'impronta inconfondibile del Frate o dei suoi aiuti costanti Mariotto Albertinelli e Fra Paolino ed è difficile dire di chi sia.

Nonostante risulti poco più di un diligente abbozzo, e manchi del calore inimitabile e della sostanza pittorica dell'originale, mi pare indichi piuttosto un maestro come Ridolfo del Ghirlandajo o qualche altro fiorentino che sentì profondamente il fascino dell'Urbinate e di Leonardo. Ma per le nostre deduzioni basta poter concludere che si tratta di una copia, la quale fa in ogni modo da eco alla mirabile tavoletta che abbiamo avuto la soddisfazione di poter per primi illustrare.

G. Fiocco

Giovanni Battista Covo

l'architetto di Isabella d' Este

Presentare un architetto rimasto finora quasi sconosciuto quale Giovanni Battista da Covo, sulla scorta dei pochissimi accenni che ne fanno i biografi mantovani, a partire dal secolo scorso, senza dare alcuna notizia positiva intorno a ciò che egli può aver costruito a Mantova, è compito assai arduo. I documenti che nelle ricerche mi hanno aiutato sono relativamente pochi, alcuni inediti, altri pubblicati qua e là o per l'interesse destato da questo sconosciuto architetto o per richiamo ad altri elementi notevoli; essi inoltre sono saltuari e lasciano intercorrere gravi lacune di tempo. Non è stato possibile perciò scoprire, se non a squarci, la vita e le opere di cotesto architetto, la cui importanza è tuttavia provata da numerosi elementi. Ma in quegli anni dominava, arbitro assoluto, Giulio Romano e la fama di Battista da Covo ne fu completamente sommersa senza che perciò potesse passare ai posteri nel suo giusto valore. Tuttavia esaminando particolari apparentemente insignificanti in vari documenti, cercando di scoprire il fondamento storico di notizie riferite, spesso arbitrariamente, dagli scrittori mantovani, spogliando la numerosissima corrispondenza dei Gonzaga in quell'epoca, qualcosa ho potuto trovare; è ancora poco naturalmente, ma anche questo poco potrà servire a mettere nella sua giusta luce, un artista che segna il passaggio dal Quattrocento al Cinquecento nel campo dell'architettura a Mantova, dominata da una corte geniale.

Dagli studi del Conte D'Arco sulla vita e sulle opere di Giulio Pippi Romano¹ risulta che il grande architetto fu condotto a

¹ C. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1842.

Mantova da Baldassarre Castiglione tra la fine di ottobre e il novembre del 1524. La sua venuta era preparata da tempo; non determinata, come si credette, da uno scandalo a causa del quale Giulio sarebbe caduto in disgrazia del Papa ed avrebbe dovuto fuggire da Roma, ma voluta da Federico Gonzaga, desideroso di legare alla Corte uno dei migliori artisti del suo tempo. E come grande artista egli venne subito considerato e trattato dal principe, che gli affidò i lavori più importanti della città. Coprì del suo nome quello degli scolari, ma fece cadere anche nell'oblio quello degli artisti che lo avevano preceduto: fu la sorte di Lorenzo Leonbruno. Quest'uomo, che nel 1524 aveva raggiunto il massimo della fama e della fortuna, al quale erano stati affidati i lavori pittorici della Villa di Marmirolo, vide improvvisamente le cose mutarsi: Giulio in breve si cattivò l'animo del principe e nella Corte assunse una specie di dittatura. Così la personalità del Leonbruno dal 1525 al 1537, epoca in cui cessa di lui ogni notizia, andò sempre più oscurandosi. Per decreto di Federico, come racconta il Vasari, ogni costruzione privata o pubblica doveva essere sottoposta all'approvazione del Pippi, che amava ridurre qualsiasi disegno alla maniera ed allo stile di cui si era fatto maestro.

Da dove veniva questa nuova voce? Giulio Romano aveva compiuto i suoi primi passi alla scuola di Raffaello, sia come pittore che come architetto, ma la sua personalità si formò e si affermò negli ultimi anni dell'Urbinate, quando l'arte del maestro, o per nuovo indirizzo o per stanchezza, era mutata. A Roma, ad una visione rigorosamente prospettica subentra una interpretazione nuova dell'architettura per opera del Bramante e dei suoi interpreti. Anche Raffaello del resto aveva derivato dal Bramante una più ampia concezione spaziale. Ma la sensibilità di Giulio ne risentì più profondamente. Egli per il gusto del grandioso, che nella pittura lo aveva allontanato dal Maestro, si sentì portare nell'architettura verso Bramante, o meglio verso gli interpreti bramanteschi, come il Peruzzi e il Sangallo: essi imprimevano alla costruzione un carattere che si staccava sempre più dalla tendenza precedente, per una certa ricerca di plasticità e movimento. Nell'architettura Giulio si ricordò di Raffaello in tutto ciò che si riferiva alla decorazione, ma anche questa intesa in un modo particolare, consona al grande movimento che si stava annunciando, il Manierismo.

Svolgendo la sua prima attività accanto a quella di grandis-

simi architetti, Giulio capì e fece sua, assorbendola nel proprio gusto, la cultura del tempo: e questa cultura egli portò nel Nord d'Italia, facendo di Mantova una posizione avanzata del Manierismo dell'Italia centrale e riuscendo quivi, lontano dagli esempi dell'architettura romana, a dare qualcosa di veramente personale. Basti citare la costruzione geniale del «Palazzo del The» che ne rappresenta la più alta espressione.

Tuttavia, se Giulio Romano venendo a Mantova portava con sé l'arte di Roma, e uno stile decisamente definito, senza risentire dei grandi influssi locali, ciò non avvenne per chi operava accanto a lui, per chi, pur subendo il fascino della sua forte personalità artistica, conservava dentro di sé la visione grandiosa degli edifici sorti in Mantova negli anni appena precedenti. Coloro che sono detti allievi di Giulio Romano, Giovanni Battista da Covo e Giovanni Bertani, erano mantovani e non potevano prescindere da una tradizione locale, una tradizione pur sempre viva e vitale, ricca di elementi fecondi, e che essi, anche attraverso l'esperienza giuliesca, seppero mantenere e tramandare.

L'Alberti, il Mantegna, il Laurana nella seconda metà del '400 e, non lo si dimentichi, perfino Antonio Manetti², avevano portato a Mantova le più alte espressioni dell'arte toscana, aprendo anche quivi le due correnti proprie di tutto il Rinascimento: la corrente albertiana e, attraverso il Mantegna e il Manetti, la corrente brunelleschiana.

La grandiosa, classica armonia albertiana che, attenuata nella chiesa di S. Sebastiano, dalla scaletta laterale chiusa fra un leggero loggiato a colonne finemente rastremate, aggiunta posteriore al disegno originale del Maestro, si impone potente nella basilica di S. Andrea e nella cappella dell'Incoronata della Cattedrale, trova eco e diffusione in molte costruzioni civili dell'epoca. Se ne fa interprete e divulgatore Luca Fancelli, esecutore di gran parte dei disegni dell'Alberti e architetto di Corte. Egli, anche se talvolta si disperde nel minuzioso, curando massimamente la decorazione, sa conservare un certo carattere albertiano nelle sue opere migliori, come nel solido basamento della Torre dell'Orologio, delimitato da una forte trabeazione e da grossi pilastri angolari, nell'alto Tor-

² Luca Fancelli capitò a Mantova col Manetti, prima dell'Alberti, nel 1459. Si veda A. LUZIO, *La Galleria Gonzaga*, Milano 1913, p. 21.

rione del palazzo Arrivabene, nella « Domus Nova » del palazzo Ducale, dove, nella parte superiore della facciata, a ricordo dell'antica decorazione, esistono ancora due graziosissime colonne tortili³.

Eppure talvolta il Fancelli esorbita dalla classica, severa tradizione albertiana. Si vedano il palazzo Benzoni tanto ricco di cornici, di dentelli, rosoncini, foglie e genietti, il palazzo Cadenazzi, l'antico Ospedale di via Salita, il Casino Valenti (Fig. 1). In que-



Fig. 1 — LUCA FANCELLI - *Casino Valenti*.
(Mantova).

sti due ultimi edifici il Fancelli usa superfici lisce, limpide, senza ordini, solo segnate in alto da fregi in cotto minuziosi e graziosissimi, dal rilievo piatto, riallacciandosi in un certo senso all'altra corrente mantovana, quella mantegnesca.

Andrea Mantegna era giunto a Mantova intorno al 1460 e

³ Per queste opere e per le seguenti del periodo albertiano si veda A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1923, vol. VIII, p. 1^a, pp. 577-591.

quivi, alla Corte dei Gonzaga, aveva portato le voci migliori della sua arte. Di essa resta ben poco ormai, solo cioè quanto non potè essere venduto o portato via: la stupenda decorazione della Sala degli Sposi.

Ma a Mantova egli aveva svolto anche, se pur limitata, un'attività architettonica. Su questo aspetto interessantissimo del Mantegna, spesso trascurato e dimenticato, fece luce G. Fiocco⁴, facendo notare, per ciò che gli si può con certezza attribuire, come egli, pur in quella città in cui teneva indiscusso predominio l'Alberti, si accosti al Brunelleschi, che il Mantegna vide e comprese nella parentesi toscana del 1465-66.

Le opere architettoniche eseguite a Mantova dal Mantegna sono poche: lo Studiolo presso Porta Pusterla, due lati del Cortile di S. Giorgio in Castello, erroneamente attribuiti al Laurana, la Cappella sepolcrale del Mantegna stesso nella Basilica di S. Andrea e forse anche il disegno della Cappella di Castello, rifatta dal Viani alla fine del secolo XVI.

Di esse la più indicativa, per quello che riguarda il carattere di Mantegna architetto e l'influsso che può aver esercitato nelle costruzioni mantovane del tempo, è lo « Studio » costruito tra il 1466 e il 1473, comunque dopo la visita a Firenze. Edificio semplicissimo, rotondo nel basso, rettangolare in alto, senza divisioni nella parte superiore, dove si aprivano le finestre, presenta un unico ordine nel piano terra, ordine che « ridotto com'è ai pilastri fiancheggianti le quattro belle porte arcuate, fra cui si aprono altrettante nicchie, oltre a venir impiegato nel suo compito più funzionale, per questa stessa disposizione a rinfiango nei portali, viene a perdere ogni significato decorativo ». Quivi, come nei palazzi che compaiono negli sfondi dei superbi frontoni di cassone ora a Klagenfurt, dal Mantegna eseguiti per Paola Gonzaga, è evidente quanto il Mantegna abbia sentito e capito il Brunelleschi, in quel suo rifuggire dagli ordini o nel servirsene solo nel loro compito funzionale, in una concezione affatto diversa da quella albertiana.

Chi raccolse a Mantova l'eredità mantegnesca?

In parte il Fancelli stesso, che pur essendo aiuto albertiano assimilò e adottò motivi mantegneschi nel modo che glielo poteva permettere la sua modesta tempra artistica, e glielo potè suggerire il

⁴ G. Fiocco, *Mantegna*, Milano, 1937. Cfr. specialmente il cap. X:

dimenticato contatto col Manetti; ma anche Battista da Covo. Gli elementi che possono permettere tale asserzione sono relativamente pochi. Tuttavia l'unica costruzione esistente per la quale si può proporre con certezza il nome del Covo, l'appartamento di Isabella in Corte Vecchia, la sente e la rievoca; e basta per spiegare l'equivoco della sua confusione con Giulio Romano.

* * *

Nel vasto piano di costruzioni affidategli da Federico Gonzaga, Giulio Romano dovette assicurarsi e valersi dell'aiuto di numerosi artisti, di cui alcuni avevano già operato a Mantova, prima dell'arrivo di Giulio, al servizio dei Gonzaga. Nella maggior parte essi, finchè durò la sorveglianza di Giulio Romano, si mostrarono semplici esecutori, senza elevarsi, se escludiamo il Primaticcio, a una vera individualità nel campo dell'arte. Questo era naturale in un momento in cui solo Giulio dominava, maestro ed arbitro del nuovo gusto; tanto da vagliare qualsiasi lavoro, qualsiasi fabbrica sia pure da lui non ideata, assorbendola nel suo ambito. Era impossibile che in queste condizioni potessero affermarsi ed imporsi nuove personalità artistiche, soffocate com'erano dalla fama e dal nome del Maestro.

Esaminando tuttavia le liste dei salariati alle dipendenze dei Gonzaga in questo periodo, fra i numerosissimi nomi di cui sono composte, ve ne sono alcuni che, per la frequenza con la quale si ripetono e per l'elevatezza del salario ricevuto, denunciano una maggior importanza rispetto agli altri, rivelando immediatamente una particolare posizione di rilievo e di considerazione.

Vittorio Matteucci⁵, basandosi appunto su tali liste, fa un elenco degli allievi di Giulio nella pittura e nell'architettura, ponendo fra essi Giovanni Battista Covo e Giovanni Bertani. Men-

Andrea Mantegna architetto. In quanto ai superbi cassoni del Landesmuseum di Klagenfurt eseguiti nel 1477, nonostante le gratuite negazioni di RICHARD MILES (*Mantegna cc. die Reliefs der Paola Gonzagas* - 1954) debbono essere riconsociute lavoro del grande Maestro, che si giova del leggerissimo rilievo a pastiglia solo per aiutare il gioco prospettico e pittorico.

⁵ V. MATTEUCCI, *Le Chiese artistiche del Mantovano*, Mantova 1902, pag. 51.

tre di Giovanni Bertani, accolto giovane dal Pippi, si possono leggere abbondanti notizie e si conoscono opere sicure, di Giovanni Battista Covo si sa ben poco. Il primo scrittore che di lui parli, fancendone elogi altissimi senza tuttavia accennare ad alcuna costruzione da lui eseguita, è il Pungileoni⁶ sulla scorta di notizie fornitegli dal mantovano Pasquale Coddè, la cui opera vide la luce, postuma, alcuni decenni dopo⁷. Egli, dopo aver ricordato la lapide del Covo nella Basilica di S. Andrea e il decreto di Francesco III Gonzaga che nominava il Covo successore di Giulio Romano nel Vicariato delle fabbriche ducali, continua: « Donde si ha che Battista Covo era mantovano e che meritatamente era successo allo spettabile Giulio Romano di fama immortale nell'incarico di Vicario della Curia e di Prefetto delle fabbriche e che era dotto assai nell'arte sua da valer quant'altro si fosse, ma che, insignito appena di quel magistrato, colto di grave morbo si morì, mentre si stava di lui in quell'aspettazione di opere che egregiamente avrebbe pur fatte ». La breve nota si conclude con la supposizione errata, come vedremo, che l'artista sia morto nel 1549 e con il decreto di nomina di Francesco Gonzaga. Il Conte D'Arco⁸, più tardi, ripeteva pressappoco le medesime notizie, aggiungendo un notevole documento, che dimostrava il Covo chiamato il 15 aprile 1545, assieme a Giulio, ad elaborare i piani di ricostruzione della Cattedrale. Anche il D'Arco comunque, pur sapendo pochissimo di tale architetto e dichiarando di non poter « discorrere del merito ch'ebbe Covo in architettare perchè gli scrittori non accennarono alcun lavoro da lui eseguito e i documenti non dirigono a trascelgliere tra le molte fabbriche murate in quel tempo in Mantova quali da Battista potessero essere state immaginate e condotte », ne rilevò l'importanza additandolo alla considerazione degli studiosi.

La data di nascita di Battista Covo si desume da una nota pubblicata alla fine del secolo scorso dal Bertolotti⁹ che deve aver

⁶ P. L. PUNGILEONI, *Memorie istoriche di Antonio Allegri, detto il Correggio*, Parma 1818, vol. II°, pag. 47.

⁷ P. CODDÈ, *Memorie biografiche*, Mantova 1837, pagg. 50-51. Le memorie sono pubblicate dal figlio Luigi.

⁸ C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova 1857, vol. I°, pag. 92.

⁹ A. BERTOLOTTI, *Architetti, ingegneri, matematici, in relazione coi Gonzaga*, Genova 1899, pag. 124.

visto il necrologio mantovano di quel periodo: « A dì 17 novembre 1546 Mastro Battista da Covo « incigner » morì di postema in contrada del Corno all'età di 60 anni ». Tale notizia, incontrollabile perchè il necrologio mantovano presenta ora una grave lacuna proprio in quegli anni, si può considerare esatta, data la nota serietà del famoso archivista. Gli scrittori precedenti invece avevano stabilito quale anno di morte del Covo il 1549 desumendolo probabilmente dal fatto che, essendo stato il Covo eletto vicario della Curia e prefetto delle fabbriche ducali nel 1546, alla morte cioè di Giulio Romano, solo nel 1549 era stato chiamato a succedergli Giovanni Bertani. Se ne deduceva che dal 1546 al 1549 la carica avrebbe dovuto essere stata tenuta da Battista Covo.

Ma dal decreto di nomina del Bertani si sa che il Covo morì poco tempo dopo Giulio e che la carica rimase scoperta per un po' di tempo, in attesa che si trovasse un degno successore *Altarvero (sciebat) architecturam appellabaturque hic Magister Baptista de Covo mantuanus, qui dicto in officio merito ipsi Romano successit, et eo insignitus fuit magistratu, dum gravi corripereetur morbo ex quo non multo post diem suum obiit, sicque mors ei obstitit, unde non potuit opera illa aegregia facere, sicut de eo erat expectatio. Spoliati ergo iis duobus eximiis viris aliquod temporis spatium interposuimus expectantes opportunitatem, et ita ubique investigari facientes de homine aliquo, qui esset non solum Pictor sed summus Architectus*¹⁰

Se così non fosse nei tre anni, dal 1546 al 1549, il Covo avrebbe potuto legare il suo nome a qualche fabbrica, per esempio al Duomo del quale, assieme a Giulio Romano, aveva elaborato i piani¹¹. Sarà invece Giovanni Bertani a portare a termine i lavori iniziati da Giulio con la preziosa collaborazione del Covo.

Gian Battista Covo nacque dunque nel 1486, da famiglia di umili condizioni, se il fratello Gerolamo, in un documento del 1520 si nomina: *Magister Hieronimus filius cuiusdam magistri Gherardi de Covo murator*¹². E muratori sono altri componenti e parenti della famiglia di Battista Covo, che deve essersi stanziata a Mantova da alcune generazioni, provenendo probabilmente da Covo,

¹⁰ V. appendice: doc. N° 17.

¹¹ V. appendice: doc. N° 15.

¹² C. D'ARCO, *op. cit.*, vol. I°, pag. 93.

un paese cremonese dove esisteva il castello Covo fatto erigere da Bosio da Dovara. Il Racheli¹³ nella sua storia di Sabbioneta, narra che circa l'anno 1260 « i Bergamaschi presero il castello Covo, fatto erigere da Bosio da Dovara. Qualcuno o qualche famiglia si rifuggì a Sabbioneta dicendosi da Covo, da cui originò la cospicua famiglia Covo ». Può essere che la famiglia mantovana avesse avuta la stessa origine di quella di Sabbioneta o che da essa sia derivata¹⁴.

I primi documenti in cui compare il nome di questo architetto risalgono al 1522 e al 1523: ne parlerò a parte, perchè in base ad essi posso avanzare una supposizione notevolissima. Per ora ci basti osservare una cosa molto importante, che il Covo cioè lavora a Mantova parecchio prima dell'arrivo di Giulio Romano, e naturalmente secondo le maniere quattrocentesche mantovane.

Ne abbiamo un nuovo cenno nell'anno seguente, in una lettera del tesoriere Arcari, pubblicata da Piera Carpi, a proposito della Villa di Marmiolo e di lavori del Castello: 10 settembre 1524. *Ho habuto grandissimo apiaser che la Ex.^{ia} Vostra habbia fatto un capello de la sorte che lei me scriveva a M.ro Francisco de Donino e a M.ro Baptista muratore per che non son coperte quelle stantie che si fano a Marmiolo Pur questa mattina ho parlato con essi M.ro Baptista et M.ro Francisco et datoli tanti dinari che senz'altro potranno finir l'opera; essi mi certano che se potranno tor via li centoli de le camare di bagni, per che la pioza ha fatto internerir le volte; che in dodece di fornirano esse camare, lo bagno e la stua Ho fatto lavorare in Castello a le camare M.ro Baptista questa settimana per che la continua pioza li vetava lavorar a Marmiolo*¹⁵.

Purtroppo è impossibile determinare quali fossero i lavori a cui attendeva « M.ro Battista », sia in Castello, dove si doveva trattare più di adattamenti che di costruzioni nuove, che a Marmiolo, dove nulla più esiste dei famosi edifici fattivi erigere dai Gonzaga. I possedimenti dei Gonzaga a Marmiolo risalivano al secolo XIII e quando essi divennero Signori di Mantova fecero di Marmiolo

¹³ A. RACHELI, *Memorie storiche di Sabbioneta*, Casalmaggiore, 1849.

¹⁴ Nascendo il Covo nel 1486 non poté in nessun modo essere apprezzato dall'Alberti, morto nel 1472 (cfr. G. MANNINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze 1911, p. 495). La notizia è nella *Guida di S. Andrea* del PELATI.

¹⁵ V. appendice: doc. N° 3.

la loro dimora estiva. Verso la metà del '400 Francesco Gonzaga vi fece costruire un nuovo palazzo che andò sempre più arricchendosi di stanze e giardini. Vi lavorarono artisti di grande fama, come il Mantegna e il Bonsignori. I lavori furono ripresi da Federico Gonzaga che vi mandò prima Battista Covo e Lorenzo Leonbruno, poi Giulio Romano da cui probabilmente fece ricostruire tutta la villa. Nulla ci rimane più dei lavori di Marmiolo, che dovevano essere ricchi e stupendi, quasi alla pari di quelli del palazzo Ducale.

Battista Covo dunque, all'arrivo di Giulio, è già una figura artistica ben delineata, di inequivocabile importanza. I suoi primi lavori si svolgono accanto a quelli di Lorenzo Leonbruno, il bravo artista iscritto fra gli stipendiati al servizio dei Gonzaga prima del 1520 nel quale raggiunse tale importanza da ricevere dal Principe doni ed onori grandissimi.

Negli ultimi mesi del 1524 Giulio Romano è a Mantova al servizio dei Gonzaga. La sua fama sale rapidissima mettendo in ombra Lorenzo Leonbruno che vede togliersi a poco a poco qualsiasi incarico.

Maestro Battista si lega ora intimamente a Giulio, di cui gode presto la piena fiducia. Da questo momento il suo nome compare in quasi tutte le liste di pagamento, nelle lettere numerosissime dei tesoriери che informano il Duca del procedimento dei vari lavori, nelle lettere di Giulio, ed anche come testimonio negli atti di pagamento e nei contratti stipulati da questo per nuovi lavori. Ma quale fu la posizione del Covo in questi lavori? di capomastro? di bravo esecutore? Senza dubbio fu qualcosa di più; perfetto esecutore sì, ma anche collaboratore, un prezioso esecutore che sapeva capire e anche sostituire il Maestro quando fosse necessario, quando questi nell'intensità febbrile dei lavori non poteva portare il suo vigilante controllo. Egli è presente in tutti i lavori iniziati da Giulio e gli sarà a fianco fino alla morte.

In una lettera inviata al Duca il 18 luglio 1528 Giulio Romano si lamenta di non aver persona da sostituire a « M.ro Battista » che sta ponendo le fondamenta di un giardino, mentre la Marchesa Isabella lo vorrebbe a lavorare per conto suo: *La Ex.ia di Madama mi ha madato a dimandare M.ro Baptista muratore per tutta questa settimana seguente per fare due camarini per servitù de S. Ex.ia, ma stimo serano più de dieci di il suo bisogno. Ho risposto che gli fa di bisogno la sua persona per continuo per che si fanno li fon-*

damenti del giardino che è forza che li sia di continuo M.ro Baptista per non essere li persona suffitiente¹⁶. Il giardino di cui M.ro Battista getta le fondamenta deve essere un giardino del palazzo del The dove in quell'anno fervono grandemente i lavori. In quello stesso giorno giunge la risposta del Duca: si mandi pure « M.ro Battista » alla Marchesa, ma la sua assenza non duri più d'una settimana¹⁷.

Il D'Arco, pubblicando la lettera del Duca¹⁸, credette, e lo disse in una nota, che « M.ro Battista » fosse Giovanni Battista Scultori, un incisore mantovano che lavorava in quegli anni al servizio dei Gonzaga. Il D'Arco non aveva letto probabilmente la lettera di Giulio, dalla quale invece risulta evidentissimo trattarsi proprio del Covo.

Maestro Battista va dunque per una settimana a servire la Marchesa e a lavorare ai *camarini* accennati. Individuare quali essi siano è un'impresa difficile. Il nuovo appartamento di Isabella, l'appartamento in Corte Vecchia, a giudicare dalla data che ancora si vede nel giardino segreto, 1525, doveva essere in quell'anno già compiuto. Ma oltre che pensare che ad esso Isabella portava continue modifiche, non si deve dimenticare che essa allora occupava anche l'appartamento di S. Croce, dove gli adattamenti, trattandosi di locali preesistenti dovevano rendersi spesso necessari.

L'importanza e la fama che deve aver raggiunto il nostro architetto è denunciata da due importantissimi documenti che cadono nel 1530. Si tratta di due lettere scritte l'una dal Vescovo Bernardo Clesio a Federico Gonzaga per chiedergli Battista Covo, l'altra scritta dal Gonzaga stesso in risposta al Clesio. Queste lettere, di cui nessun biografo mantovano sembra aver avuto notizia, sono state conosciute e pubblicate nella rivista « Tridentum » dell'anno 1911 da Giuseppe Gerola¹⁹, notissimo studioso trentino, che, nei suoi tentativi di portare nuova luce sugli artisti che lavorarono nel Castello del Buon Consiglio e di completarne la storia costruttiva e decorativa, ammette la possibilità di un apporto del Covo nei lavori del Castello.

¹⁶ V. appendice: doc. N° 4.

¹⁷ V. appendice: doc. N° 5.

¹⁸ D'ARCO, *op. cit.*, vol. II°, pag. 103.

¹⁹ G. GEROLA, *Appunti per la storia dell'arte nel Trentino*, in « Tridentum », Anno XIII°, Trento 1911.

Nella lettera del Clesio, datata 2 gennaio 1530, si legge: *Desideramo somamente per necessità de la nostra fabbrica qual hora facemo haverli magistro Battista da Coff suo mantuano tanto più quanto che per avanti l'avamo experimentato et mi è piasuto l'opera soa e da altri ancora mi è commendato*²⁰.

Ad essa il Duca Federico dopo quattro giorni risponde: *Ho avuto la littera de vostra signoria del due del presente et visto el desiderio de quella aver magistro Battista mio architetto per bisogno de le fabbriche che ella fa far. Nel che la sarà contenta havermi pur iscusato ch'è nostro esso Battista ha il carico de la fabbrica de un mio palazzo, quale già tre ani ho fatto principiare con desiderio grandissimo di averlo finito: nel qual desiderio sono ora più che mai per aver più comodità de atendersi che habia ancora havuta; et quando magistro Battista si partese questa fabrica non si poria finir....*²¹.

Il mandante della prima lettera è dunque quel Bernardo Clesio, Vescovo di Trento tra il 1514 e il 1539, che fece erigere, nel grandioso complesso del Castello del Buon Consiglio, il « Magno Palazzo » riducendolo una reggia di sommo gusto. Egli, che voleva trasformare la fisionomia gotica ed oltremontana della città per inaugurarvi il predominio del Rinascimento, affidò le nuove costruzioni a rinomati artisti italiani, fatti venire dalle vicine regioni della penisola. Fra questi lavorò certo anche il Covo. Ma quando? La costruzione del « Magno Palazzo » inizia nel 1528 e non è verosimile che *l'havemo experimentato et ni è piasuto l'opera soa* possa riferirsi ai lavori di esso. Il Covo, dall'inizio dei lavori del The, non si era mai mosso da Mantova e la sua opera a Trento deve essersi svolta negli anni anteriori. Dai documenti però non si può ricavare nulla; nè dalle biografie contemporanee del Clesio, nè dal carteggio relativo alle costruzioni nel Castello, nè dal carteggio del Clesio coi Gonzaga: in quest'ultimo c'è una lacuna grandissima che va fino al 1527 e non è possibile fare altro che ipotesi. Forse si trattò di lavori compiuti nella parte vecchia del Castello, lavori di adattamento e di rifacimento che non ci è dato precisare.

Il Duca risponde dunque negativamente: fervono i lavori

²⁰ V. appendice: doc. N° 6.

²¹ V. appendice: doc. N° 7.

del Palazzo del The e la presenza del Covo è assolutamente indispensabile: *Quando magistro Battista si partese questo palazo non si poria finir*. Il palazzo infatti deve esser compiuto, almeno nella sua parte architettonica, per la visita di Carlo V, avvenuta poi in quello stesso anno.

Nel 1531 i lavori del The vengono sospesi per il matrimonio di Federico, essendo Giulio ed i suoi dipendenti occupati a preparare due nuovi appartamenti nel Castello e a fabbricare lì appresso una palazzina che, dal nome della sposa, sarà detta « la Paleologa ». In pochi mesi essi vengono acconciati, e alla fine di novembre del '31, tra i lamenti e i timori, tutto è pronto, compresa la palazzina. Anche qui la presenza del Covo è costante. Nelle lettere che il castellano Ippolito Calandra quasi ogni giorno manda al Duca, nel Monferrato, per il resoconto dei lavori, documenti preziosi poichè ora pochissimo si sa degli appartamenti rovinati e distrutti dal sacco del 1630, e nulla della palazzina abbattuta nel 1899 perchè pericolante, il nome di mastro Battista compare spesso. *Fra quattro dì M.ro Baptista muratore dice serà finito dal canto suo tucte le stancie di V. Ex.ia... 20 ottobre 1531*²². E alcuni giorni dopo, parlando degli accordi presi con Giulio circa una *cosinetta segreta* da fare per la Duchessa, dice che messer Giulio vorrebbe affidare questo lavoro e la *strada che conduce dalla Grotta alle stancie*, cioè la via di comunicazione tra la palazzina e l'appartamento ducale, *a M.ro Baptista muratore per essere più presto e più pratico delli altri ed anche per intender meglio le cose perchè lui fu anche quello che fece quella de Madama Ill.ma. Pare che esso M.ro Baptista si sia sdegnato e la causa non la posso intendere et già da lui di si è partito e non sapeva dove fusse*²³.

Nel 1532 Covo è a Roma. Vi è mandato dal Duca per studiare architettura, come dice Covo stesso in una delle lettere mandate da Roma, esistenti nell'Archivio Gonzaga e pubblicate dal Bertolotti²⁴. Una di queste lettere è indirizzata al Duca Federico ed in essa il Covo lo prega, avendo saputo da una lettera di Giulio Romano che per ora nulla si fabbrica a Mantova, di lasciarlo ancora un anno a Roma²⁵. Ad essa, datata 26 marzo, il Duca risponde che ciò non

²² V. appendice: doc. N° 8.

²³ V. appendice: doc. N° 9.

²⁴ V. appendice: doc. N° 10.

²⁵ A. BERTOLOTTI, *op. cit.*, pagg. 6-7.

è possibile: *La licenza che madimandi di stare a Roma almeno un anno per riuscire tanto più eccellente nell'architettura saremmo per concedertela molto volentieri se non avessimo in animo di far fabbricare. Ma sappi che vi volemo attendere massime sul The e sopra nuovi disegni ove sarà necessaria l'opera tua. Perhò volemo che ritorni per ogni modo qui dove ti diamo tempo de ritrovarte tutto il mese che viene di maggio e fa che non manchi in modo alcuno di esservi che vi serà bisogno di te più che mai. Se vorrai poi tornare a Roma saremo ben per concederti questo inverno 20 aprile 1532*²⁶.

È l'anno in cui Carlo V deve ritornare a Mantova ed il Duca decide di rifare certe parti del The che non erano completamente riuscite di suo gusto. Di pochi giorni più tarda è la seconda lettera del Covo, da Roma. Questa è indirizzata alla Marchesa Isabella. *Roma 10 maggio 1532 — Per quanto me scrive V. Ex.ia pare che dubiti che il ritornar mio a Mantova vada tanto in lungo che quella non habi in tempo opportuno de servirsi di me nè de disegni de la fabbrica de Sollarolo dil che V. Ex.ia serà avisata come lo Ill.mo Signor Duca me ha fatto intender che al principio di giugno proximo me ritrovi a Mantova per il che V. Ex.ia dignarassi aspettar questo poco di tempo per che credo ch'apresso alli disegni satisferò più apresso V. Ex.ia....*²⁷. Il Covo dunque alla fine di maggio chiude la sua breve parentesi romana e torna a Mantova, ma fino al 1536 non troviamo documenti che parlino di lui. In questo periodo avrà compiuto, probabilmente assieme a Giulio, i rimaneggiamenti al Palazzo del The voluti dal Duca; poi, finiti quelli, si sarà recato a Solarolo per Isabella.

Nel 1536 il nome di mastro Battista ricompare in una lettera del 20 novembre di Annibale Maffei fra le numerose da questo mandate al Duca per informarlo del nuovo appartamento, il cosiddetto appartamento di Troia, che si stava costruendo nel Palazzo Ducale. *Della sala (delle Teste, ora detta di Giove) ora se gli fa il coperto, ma mai non hanno potuto avere pietre per fabbricare nella loggetta, e se M.ro Baptista non se ne facea prestar tre miliara non se potea arrivar fino al coperto della Sala*²⁸.

²⁶ V. appendice: doc. N° 11.

²⁷ V. appendice: doc. N° 12.

²⁸ V. appendice: doc. N° 13.

Sempre ai lavori di tale appartamento deve riferirsi anche la lettera del 23 maggio 1538²⁹, in cui tra l'altro il Recordati si lamenta che mastro Battista non solleciti abbastanza i lavoratori e che le cose vadano per le lunghe. Per la fine del '39 i lavori dell'appartamento si concludono; la sala di Troia è compiuta: ne è testimonianza l'atto di pagamento ad *Andrea del Golfo stucher* cui sottoscrive lo stesso M.ro Battista³⁰.

Modificazioni in questo appartamento saranno apportate dopo alcuni anni, al tempo di Guglielmo Gonzaga, per opera di Giovanni Bertani.

Intanto « M.ro Battista » continua ad essere al fianco di Giulio Romano. Nel 1539 lavora con lui alla chiesa di S. Benedetto in Polirone. L'incarico di ricostruire questa chiesa, rovinata dalle continue rotte del Po, viene loro affidato da Don Gregorio Cortese, abate del monastero benedettino. Il merito di tale opera viene comunemente riconosciuto a Giulio: data la fama di questo è facile che passi in secondo piano e che venga dimenticato il nome del Covo. Nel 1592 tuttavia il Padre Benedetto Lucchino, nella sua cronaca, lo ricorda: *....e per meglio e più presto incamminar l'opera tolsero l'eccellentissimo Giulio Romano e in sua compagnia Battista Mantovano, grandissimo praticone....*³¹.

Quale sarà stato l'apporto del Covo in tali lavori? Fu solo un esecutore o anche inventore? Il fatto che Giulio in quegli anni fu molto occupato a Mantova potrebbe indurci a pensare che l'intervento del Covo sia stato più importante di quanto si è sempre creduto: ma questo solo elemento non basta a risolvere la questione.

Ancora accanto a Giulio Romano lavora Battista Covo negli anni appena precedenti la morte: firma come testimonia il suo contratto per la Steccata di Parma, il 14 marzo 1540³² ed infine viene associato a Giulio con una patente del Duca Francesco II datata 15 aprile 1545 per la ricostruzione della Cattedrale. Come già dissi il documento è riportato dal D'Arco: *....Ho commesso al magnifico messer Giulio Romano che faccia un disegno ed insieme*

²⁹ V. appendice: doc. N° 14.

³⁰ P. CARPI, *G. Romano, (Memorie Accademia Virgiliana di Mantova)*, 1920, pag. 119.

³¹ B. LUCCHINO, *Cronica della vera origine et attioni della Ill.ma e fam.ma Matilde di Canossa*, Mantova, 1592, pag. 163.

³² C. D'ARCO, *op. cit.*, vol. II°, pag. 126.

*con M.ro Battista da Covo veda diligentemente la spesa che si andrebbe a fare questa santa et lodevole opra, quali hanno riferito con sedici mila scudi si acconcerebbe di modo il Duomo che non solo starebbe bene ma sarebbe anche bello et onorevole*³³.

Forse qui dovrebbe esplicarsi ed imporsi l'opera di Battista Covo per la morte del Maestro ad un anno dall'inizio dei lavori. Alla morte di Giulio infatti, il primo novembre 1546, egli viene nominato successore di quello nella direzione delle fabbriche ducali con altissimo elogio: *....tali ergo, tantoque viro spoliati ad alium nostrum animum adplicuimus, qui in architectura illo minime inferior est, ita dignus habetur Joannes Baptista da Covo*³⁴. Il documento è imperfetto, mancando la formula di nomina e quindi le prerogative ad essa inerenti e gli attributi che a tale carica si convenivano. Ma pochissimi giorni dopo, il 15 novembre, egli muore fra il compianto dei cittadini e degli amici, che vollero essi stessi provvedere alla sua sepoltura. Ci fa sapere questo la lapide che, posta dapprima nella chiesa di S. Agnese, dove era stato sepolto, si trova ora nella chiesa di S. Andrea:

BAPT. COO ARCHITECTO MA.
 INTEG. IN PRINCIP. FIDE
 INSIGNI PAUPERTATE
 INGENTI CIVIUM DOLORE ELATO
 UXOR ET FI. MOESTISSIMI
 OPT. PATRI CONIUGIQUE
 STIPE AMICORUM COLLATO
 POSUE.

Lapide marmorea bianca, adorna dai compassi cari all'architetto³⁵.

* * *

L'unica possibilità di scoprire il Covo, e di scemare la fitta nebbia che avvolge il suo nome, la sua arte, il suo lavoro, è forse quella di cercarne l'opera nelle costruzioni sorte a Mantova negli anni appena precedenti l'arrivo di Giulio Romano. Egli, dai pochi

³³ V. appendice: doc. N° 15.

³⁴ V. appendice: doc. N° 16.

³⁵ P. PELATI, *La basilica di S. Andrea*, Mantova, 1952, pag. 41.

biografi che ne fanno cenno, è considerato allievo di Giulio Romano, ma ciò non è esatto o per lo meno lo è solo in parte. All'arrivo di Giulio, Covo aveva ormai 38 anni e la sua personalità artistica doveva essere già formata e definita. Si dice anche allievo di Lorenzo Leonbruno e testimonianza dei rapporti che li legavano possono essere il testamento del Leonbruno stesso, in cui il Covo compare come testimonia al momento della stesura il 20 marzo 1529^{do}, e le lettere del tesoriere Arcari che, nelle relazioni sul procedimento dei lavori a Marmiolo, spesso ne accosta i nomi. Ma il Leonbruno da quelle lettere risulta solo pittore, decoratore, mai architetto, per cui non è troppo azzardato supporre che il costruttore fosse maestro Battista. Dunque neppure allievo del Leonbruno, del quale del resto è più vecchio di alcuni anni, ma collaboratore nel senso che lavoravano assieme negli stessi luoghi, con gli stessi gusti, l'uno come pittore l'altro come architetto, senza tuttavia che da questi contatti potessero conseguire rapporti di derivazione reciproca.

Chi furono dunque i maestri di Battista Covo? Quali gli elementi della sua formazione? Notizie precise a questo proposito non ce ne sono, non un documento ci illumina fino al lontano 1522 quando lo troveremo nei lavori di Corte Vecchia. Eppure il Covo dovette esplicare la sua attività prima di quell'anno, in un'aura ricca di motivi e di risonanze di quel Rinascimento toscano portato a Mantova, con aspetto diverso, dal Mantegna e dall'Alberti, ereditato da Luca Fancelli e palese un po' ovunque a Mantova, nei palazzi, nei cortili, nelle chiese, nelle costruzioni ducali.

Gli edifici che sorgono a Mantova sul finire del '400 e nei primi decenni del '500 sono sobri, semplici, sereni, improntati a limpida purezza di linee e di proporzioni, ad una concezione spaziale classica, sorta in un'atmosfera ben diversa da quella che sarà l'atmosfera giuliesca. Quello, l'ambiente in cui crebbe il Covo, quella la visione che gli dovette rimanere nell'anima, anche quando Giulio Romano giunse a Mantova, portando con sé i germi di un grande rivolgimento architettonico, nella sua nuova concezione dello spazio, dei rapporti fra le masse, delle proporzioni. Ed è nell'ambito di quella stupenda tradizione, in cui si formò maestro Battista, che rientrano gli appartamenti isabelliani di Castello e di Corte

⁵⁸ C. D'ARCO, *op. cit.*, vol. II°, pag. 108.

Vecchia, per i quali, come vedremo, non è azzardato avanzare il nome del Covo.

A) *Appartamento isabelliano in Castello.*

Isabella d'Este, andata sposa al Marchese Francesco Gonzaga nel 1490, fece adattare per sè alcuni locali nella parte orientale del Castello trecentesco, divenuto, in luogo del palazzo Bonaccolsi, dimora dei Signori di Mantova.

L'appartamento comprendeva numerosi stanzini raggruppati in un unico insieme, dal momento che, come appare da una lettera stessa di Isabella, un'unica chiave bastava a chiudere tutto il complesso.

Se si eccettuano lo Studiolo e la Grotta, le notizie di tale appartamento e della sua originaria disposizione, dal momento che esso fu completamente sconvolto prima da Giulio Romano per crearvi gli appartamenti di Federico e della Paleologa, poi dal Viani per volere del Duca Guglielmo, sono assai poche e soprattutto poco chiarificatrici, essendo vagamente riferite a *camarini* senza alcuna determinazione precisa.

In una lettera datata 8 giugno 1504 al suo gentiluomo Capiucci, la Marchesa Isabella nomina quali sono i locali che cederà ad un ospite: *Un salotto attiguo alla camara dipinta, un camarino detto dei Soli, la camera del cassone, un altro camerino dove soleva mangiare*⁸⁷. La *camara dipinta* è la sala del Mantegna, mentre gli altri salotti nominati si dovevano estendere nelle attuali sale giuliesche dei Soli, di Mezzo e delle Cappe. Luce su altri stanzini fu fatta dai restauri condotti dal Cottafavi nel 1926. Nel piano sottostante alla sagrestia e alla cappella, che il Viani costruì verso la fine del '500, adattando quella preesistente, probabilmente del Mantegna, con la rimozione della scala da lui costruita per accedervi dal cosiddetto *camerino oscuro* e con la riapertura di quella originale che scendeva dalla camera delle Armi ai camerini sottostanti, furono ricostruiti i camerini isabelliani dei Nodi, delle Catenelle, un camerino senza decorazioni e, a lato della cappellina,

⁸⁷ C. COTTAFAVI, *Palazzo ducale di Mantova, Camerini Isabelliani di Castello*, in « Bollettino d'Arte », dicembre 1930.

il bellissimo *camerino delle Fiamme* con volte e lunette poggianti su capitellini pensili a foglie dorate di acanto, col cielo portante al centro l'impresa del crogiolo a cui salgono dalla parte superiore delle pareti lingue di fuoco.

Nei lavori di assestamento della torre di S. Nicola, per tracce leonbrunesche apparse sotto l'intonaco, emersero nuovi elementi atti a chiarire i vari rimaneggiamenti e quindi lo stato originario dei due stanzini più famosi di tutto l'appartamento, di cui costituivano il nucleo centrale: lo Studiolo e la Grotta, intorno ai quali del resto esiste una vasta documentazione. Isabella stessa ne curò la costruzione e la decorazione fin dal loro primo sorgere. Terminati nella loro struttura essenziale lo Studiolo nel 1492, la Grotta verso il 1504, i lavori di decorazione e di abbellimento continuarono per parecchi anni. Dal 1497 al 1509 abbiamo le testimonianze delle trattative della Marchesa per i famosi quadri che abbellirono lo Studiolo con il Mantegna, il Giambellino, il Perugino, Lorenzo Costa, Francesco Francia. Nel 1506 Isabella sollecitava i fratelli Mola per i lavori di tarsia nella Grotta; nel 1507 si faceva un soffitto in legno intagliato da sovrapporre al precedente in muratura, decorato a fresco. Comunque in quello stesso anno i *camarini* erano tanto in ordine da poter essere ammirati per la loro singolare bellezza e per i tesori d'arte e di archeologia che contenevano³⁸ e certamente non si riferiscono ad essi gli accenni di rifacimenti e lavori ai *camarini* che si trovano in alcune lettere degli anni successivi, fino al 1519.

Studiolo e Grotta di Castello si presentano ora, dopo i restauri, nel rimaneggiamento di Giulio. Lo Studiolo risulta decurtato, perchè verso la sala delle Cappe esso fu occupato da una nuova muratura, presentando proporzioni del tutto diverse da quelle originarie. La volta è a botte e fu eseguita probabilmente da Vincenzo Gonzaga, come dimostra lo stemma mediceo di cui restano tracce, là dove Isabella aveva fatto costruire un soffitto in legno. Frammenti sparsi qua e là nelle pareti lasciano immaginare l'originaria decorazione a fresco, a fascie verticali rosse, bianche e verdi, ripetute successivamente, mentre i solchi in rottura nei muri testimoniano il luogo delle famose candelabre isabelliane, traspor-

³⁸ A. LUZIO - R. RENIER, *La cultura e le relazioni letter. di Isabella d'Este*, in « Giornale Storico letterario italiano », vol. XXXIII^o, Torino 1800.

tate poi in Corte Vecchia, dalla Marchesa stessa. Anche la Grotta risulta decurtata dalla medesima muratura dello Studiolo soprastante. La volta a botte, contenente le imprese del loto e delle pause, è isabelliana e risulta sovrapposta ad una precedente pure isabelliana dipinta a varie imprese su fondo azzurro, di cui rimane traccia in un resto di volta, cioè due ali unite alla base da un anello; da tale decorazione derivò, secondo il Cottafavi³⁰, la denominazione di «Grotta», rimasta anche dopo l'attuazione del nuovo soffitto. Nelle pareti sono ripetuti i disegni ingranditi dei cassettoncini della volta (fig. 2).

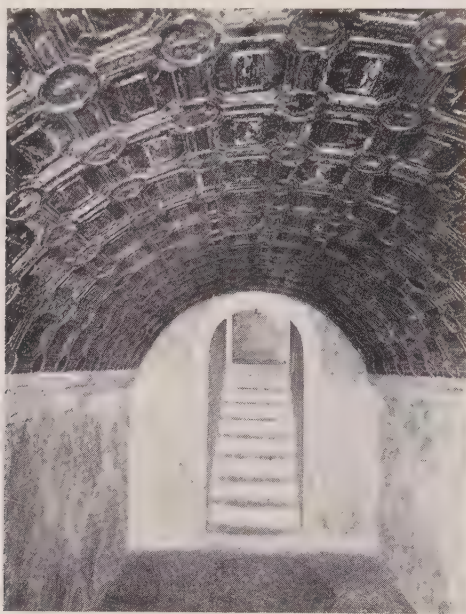


Fig. 2 — GIAMBATTISTA COVO (?) - *La Grotta*.
(Mantova, Castello).

Cercare qui l'opera di Battista Covo, dal momento che il suo nome nei documenti riferentisi alla costruzione dell'appartamento non compare mai, può sembrare una cosa azzardata, come sarebbe

³⁰ C. COTTAFAVI, *op. cit.*

cosa azzardata cercare di individuarne il lavoro; tuttavia non è inamissibile che quivi egli abbia operato. Giulio Romano, quando nel 1531 lavorerà in Castello, in questi locali, per la sistemazione dei due nuovi appartamenti, affiderà al Covo certi specifici lavori *per esser* (egli) *più presto e più pratico delli altri*: non potrebbe riferirsi questa «pratica» al fatto che il Covo aveva già lavorato qui per la Marchesa? E non potrebbe esserne testimonianza anche il fatto che Isabella, ogni qualvolta ne avrà bisogno per i suoi camerini, più che a Giulio si rivolga a maestro Battista, che già essa aveva sperimentato? Forse Isabella, dal gusto squisitissimo, ormai più legata al passato che al futuro, provava una certa diffidenza per le novità di Giulio e meglio la soddisfaceva il Covo, senza dubbio più consono al suo gusto e al suo tempo e quindi più incline a capirla.

B) *Appartamento isabelliano in Corte Vecchia.*

Ad ogni modo se non proprio in Castello l'opera del Covo si può individuare nell'appartamento isabelliano di Corte Vecchia per il comparire del suo nome in due lettere, una della Marchesa stessa al suo ambasciatore a Venezia, l'altra del tesoriere Carlo Ghisi alla Marchesa. Ma vediamo prima come e quando sorse questo appartamento.

Nel 1519, allorchè il Marchese Francesco Gonzaga morì aprendo la successione al figlio Federico, Isabella decise di passare in Corte Vecchia, cioè nel palazzo marchionale, in un appartamento a pian terreno e vicino all'ingresso principale della reggia, trasportando quivi i suoi camerini e le sue cose preziose. Sembra che tale decisione fosse determinata dai cattivi rapporti che intercorrevano ormai tra madre e figlio per la vita disordinata di questo.

Il nuovo alloggiamento della Marchesa fu costituito da due corpi di fabbrica incontrantisi ad L, quello di S. Croce, già esistente, a nord, quello della Grotta a sud. L'ala di S. Croce costituisce ora una di quelle parti del palazzo Ducale più abbandonate al più squallido disordine. Vi sono stanze buie, affumicate per un grave incendio avvenuto nel secolo scorso, adibite a magazzini e a ripostiglio, che nulla dicono più del grande fasto con cui dovette abbellirle Isabella quando le scelse per sua dimora. Da alcuni anni sono in progetto restauri che riatteranno le sale, gli stanzini, la

loggia, ora chiusa, e la famosa cappellina da cui l'appartamento prendeva nome. Forse fra tali locali si trovava la *cosina de Madama illustrissima* fatta dal Covo, a cui accenna il Calandra in una lettera del 30 ottobre 1531. Ma come riconoscerla in tanto squallore? Che dirne?



Fig. 3 — GIAMBATTISTA COVO - La « camara granda » di Isabella.
(Mantova, Palazzo Ducale).

L'appartamento della Grotta, ricavato da un locale preesistente, consta di cinque stanze e cioè della *camara dipinta* o camera del Leonbruno, che più tardi fu chiamata Scalcheria, dello Studiolo, della Grotta, di due stanzini piccoli, ridotti poi da Vincenzo ad unico locale aperto a loggiato sul giardinetto, di un corridoio di disbrigo che metteva in comunicazione i detti locali con il giardino segreto. Quivi Isabella portò le sue raccolte preziose, i suoi quadri, e ricostituì lo Studiolo e la Grotta, trasportandovi tutto ciò che fu possibile dagli analoghi locali che aveva fatto costruire in Castello. Alla morte di Isabella l'appartamento della Grotta subì notevoli modificazioni e spostamenti in epoche successive, per opera di Vincenzo Gonzaga prima, poi di Carlo di Nevers che, dopo il sacco del 1630, trasportò nell'appartamento del Paradiso Grotta e Studiolo. Ce ne fanno la storia i saggi accurati

del Gerola⁴⁰ e del Cottafavi⁴¹ che in base ai documenti e ad assaggi nei muri e sotto gli intonaci riuscì a trovare la disposizione pressochè originaria dei famosi locali isabelliani, restituendoceli, per quanto fu possibile, nella loro struttura primitiva.

La prima sala (fig. 3), denominata nel carteggio isabelliano *camara dipinta* o *camara granda*, a pianta rettangolare, ci presenta le decorazioni del Leonbruno nel soffitto a volta, decorato a raffaellesche con un centro a lucernario dal quale si affacciano un putto ed una donna, modesto ricordo dell'analogo che il Mantegna aveva dipinto nel soffitto della camera degli Sposi, e le lunette nella parte superiore delle pareti, rappresentanti scene di caccia. Alle gocce che sottostavano ai peducci risultanti dall'incontro delle cornici delle lunette stesse, furono sostituiti negli ultimi restauri delle lesene in legno, in corrispondenza delle incassature che si trovano nel muro, considerando, per vari motivi, che tale soluzione fosse quella voluta da Isabella, in luogo delle mensole dorate, anche se di epoca isabelliana, e tolte dalla *guardacamara*, stanza



Fig. 4 — GIAMBATTISTA COVO - Lo « studiolo » di Isabella.
(Mantova, Palazzo Ducale).

⁴⁰ G. GEROLA, *Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este*, in « Atti e Memorie » N. S., vol XXI, 1928, pag. 253.

⁴¹ C. COTTAFVI, *I gabinetti di Isabella d'Este. Vicende, discussioni, restauri*, in « Bollettino d'Arte », dic. 1934.

che nell'economia originaria univa l'appartamento della Grotta a quello di S. Croce.

Dalla *camara dipinta* una porta immette nel corridoio di disbrigo, tuttora decorato con le imprese isabelliane, che correndo a lato di tutto l'appartamento permette la comunicazione degli stanzini fra di loro e con il giardino situato in fondo, nella parte meridionale.

Attigui al lato lungo della *camara dipinta*, procedendo verso il giardino, si aprono lo Studiolo (fig. 4 e la Grotta (fig. 5),

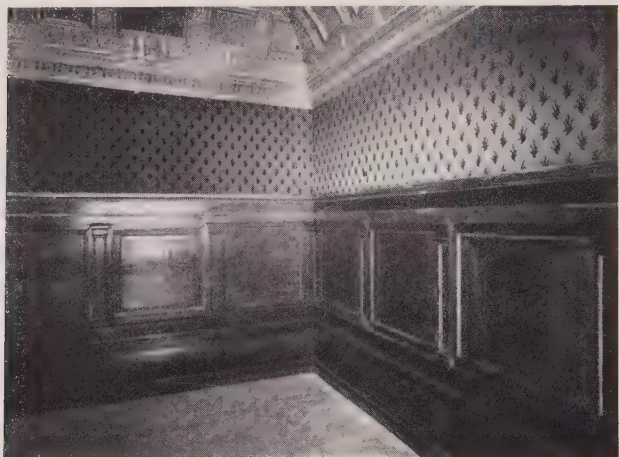


Fig. 5 — GIAMBATTISTA COVO - « La Grotta » di Isabella.
(Mantova, Palazzo Ducale).

comunicanti tra di loro con una porta. Sono essi due stanzini rettangolari dalle bellissime volte originali isabelliane, costruite appositamente per questi locali, perchè, date le maggiori dimensioni degli stanzini di Corte Vecchia, non poterono essere utilizzati quelli di Castello. Le loro pareti, che un tempo ospitarono, nello Studiolo, le famose tele del Costa, del Perugino, del Mantegna, e del Correggio, e nella Grotta, gli armadi contenenti oggetti preziosi di antichità, ora sono ricoperte semplicemente di seta rossa; le uniche cose originali che in essi si conservano sono nel primo, le famose candelabre, che però Isabella trasportandole dallo Studio del Castello, non aveva collocate qui, ma in una stanza di S. Croce, come appare da un disegno prezioso scoperto a Torino

dal Luzio, segnato colla scritta *Palagio Ducale Mantova - 1563*⁴², nel secondo, sei sportelli con figurazioni ad intarsio, lavoro dei fratelli Mola⁴³ che costituivano la zoccolatura della Grotta ad uso di piccoli armadi.

Oltre la Grotta, in fondo al corridoio, furono ricostruiti gli altri due stanzini, di dimensioni molto più piccole rispetto agli altri locali, in uno dei quali figurano tuttora le tracce delle lunette dipinte dal Leonbruno.

Ed eccoci al meraviglioso « Giardino segreto » (fig. 6). L'in-



Fig. 6 — GIAMBATTISTA COVO - « Il giardino segreto » di Isabella.
(Mantova, Palazzo Ducale).

telligente restauro condotto anche qui sotto la direzione del Cottafavi, tolte le sovrapposizioni vincenzine, l'ha ridotto alla originale forma isabelliana. Chiuso da tre lati con pareti in cui corrono, fra mezze colonne ioniche, profonde incassature rettangolari decorate a finti marmi tagliati e a disegni geometrici, simili ad altre decorazioni che il Leonbruno aveva profuso in altre parti

⁴² G. GEROLA, *op. cit.*, pag. 281.

⁴³ A. LUZIO, *Isabella d'Este e Giulio II*, in « Rivista d'Italia », vol. XII, Roma 1909, pag. 867.

del Castello, mentre il quarto lato è aperto a loggiato, sempre ritmato dalle medesime colonne, presenta nella parte superiore un attico liscio, purissimo, senza divisioni, sostenuto al di sopra delle colonne, da una trabeazione elegante, che sembra raccogliere in sè tutta la luce che scorre lungo la parete liscia della zona superiore. È una costruzione bellissima che, nella interpretazione più funzionale che decorativa dell'ordine inferiore, nella semplicità delle profonde finestrelle che corrono lungo le pareti, rievoca il ricordo dell'atrio dello Studio mantegnesco.

Del costruttore di questo cortiletto come di tutto l'appartamento della Grotta, nelle varie relazioni fatte dagli studiosi di cose mantovane, non è mai stato fatto alcun cenno. Si sa che il decoratore fu Lorenzo Leonbruno⁴⁴, che « M.ro Sebastiano » fu l'autore del soffitto dorato dello Studiolo⁴⁵, che Tullio Lombardo eseguì la porta che ora trovasi tra lo Studiolo e il corridoio, ma chi fosse l'architetto di tutto il complesso nessuno disse.

Recano luce su questo problema due documenti riferiti ai lavori dell'appartamento, nominati dal Gerola, l'uno per dimostrare che « M.ro Sebastiano » fu l'autore del soffitto dello Studiolo, l'altro per dimostrare che la porta dello Studiolo col fregio scolpito a girari e con gli stipiti intarsiati di porfido e di dischi di serpentino, fu eseguita da Tullio Lombardo nel 1523. La parte del documento che a noi interessa è riportata in una nota e dice: *Mastro Battista lavora ancora lui piano piano et per quanto lui dice, importa tempo assai et parne coniecturare secundo il suo parlare che saranno finite a carnevale, che sarà assai - 30 ottobre 1522*⁴⁶.

L'altro documento, non pubblicato dal Gerola, che del resto lo citò, porta la data 26 febbraio 1523:*Qua incluso vi rimandiamo il disegno de la porta nostra qual desideramo si faci cum presteza. Et per quanto M.ro Tullio secundo la relazione che mi fece M.ro Baptista facendomi la dicta porta secundo tal disegno, mi domandava settanta ducati....*⁴⁷.

Non è affatto insignificante il comparire del nome di maestro Battista fra questi documenti, là dove nessun altro nome di architetto compare. Numerosi documenti posteriori nominati e citati

⁴⁴ C. GAMBA, *Lorenzo Leonbruno*, in « Rassegna d'Arte », Milano, 1906.

⁴⁵ G. GEROLA, *op. cit.*, pag. 269.

⁴⁶ V. appendice: doc. N° 1.

⁴⁷ V. appendice: doc. N° 2.

nel precedente capitolo, dimostrando il Covo costruttore preferito di Isabella, potrebbero bastare a farci supporre che egli fosse l'architetto dell'appartamento isabelliano; questi ce lo dimostrano e ce lo provano.

* * *

L'accenno a *li disegni e a la fabbrica de Sollarolo* fatta dal Covo in una lettera spedita alla Marchesa Isabella da Roma il 10 maggio 1532, poteva essere indicativo per trovare un'altra opera di questo architetto. Dalle ricerche compiute nell'Archivio Gonzaga e dalle indicazioni fornite da C. Gamba⁴⁸ ho potuto trovare che la località nominata dal Covo è Solarolo Faentino, ora modesta borgata della Romagna. Quivi esisteva una grandiosa Rocca, costruita dai Manfredi, Signori di Faenza, che Astorre II completò e abbellì con opere d'arte e di pregio tra il 1455 e il 1461. Con le modificazioni da lui apportate lo trovò probabilmente Sigismondo Gonzaga, fratello del Marchese Francesco, quando ne divenne proprietario. Nel 1529 il feudo fu acquistato da Isabella d'Este, che ne divenne un'ottima amministratrice. È molto probabile che anche qui la grande principessa del Rinascimento abbia portato la sua impronta ed il suo gusto riducendo, allargando e in parte ricostruendo gli edifici preesistenti.

In un merlo del Torrione, unico residuo scampato al grande terremoto che colpì queste terre nel 1688, c'era ancora la sua sigla, piccola traccia dello splendore di un tempo. Con l'ultima guerra anche questo Torrione crollò e nulla ormai resta a testimoniare il passato. Fu salvata soltanto la famosa « Madonna » attribuita a Desiderio da Settignano, un bassorilievo ora conservato nella sede provvisoria del palazzo Comunale. « A quanto scrisse il cappuccino Gregorio Manzoni nella sua storia di Solarolo nel 1797, l'opera era stata acquistata da Astorre Manfredi per abbellire la Rocca »⁴⁹; colà la trovò Isabella, che non volle fosse trasportata nella chiesetta del paese.

Sembra che in uno degli edifici che circondavano le scuderie e il Castello ci fosse torno torno ad una stanza un fregio cinquecen-

⁴⁸ C. GAMBA, *La Madonna di Solarolo*, in « Bollettino d'Arte », 1931, pag. 49.

⁴⁹ M. MORINI, *Tra il Santerno e il Senio*, in « Le Vie d'Italia », Anno LIV, nov. 1948, pag. 1017.

tesco, da riferire probabilmente all'epoca isabelliana, ma anch'esso ormai non esiste più. Purtroppo neppure nei copialettere di Isabella esistono cenni sufficienti ad illuminarci. Risulta dunque impossibile identificare i lavori eseguiti dal Covo a Solarolo, capirne il valore e l'arte. Solo possiamo asserire che quivi egli operò non prima del '32 e non oltre il '36.

* * *

Una costruzione di epoca isabelliana, che, se non può essere attribuita a Battista Covo con certezza per mancanza di documenti, va tuttavia inserita nella tradizione mantovana pregiuliesca, è il rifacimento rinascimentale della chiesa di S. Maria del Gradaro o S. Maria al Camposanto.

Sorta in stile gotico verso la seconda metà del secolo XIII per opera delle monache di S. Marco che quivi si rifugiarono, provenienti dal monastero di Pietole, subì nei secoli successivi varie modificazioni.

Ai padri Olivetani, che dopo i padri di S. Marco intorno al 1454 occuparono il convento per intervento di Ludovico II Gonzaga, è da attribuirsi la facciata attuale ed il rosone centrale della chiesa, mentre il portale è quello costruito originariamente per la Chiesa da Giacomo e Ognibene Gratasola. Nei primi decenni del '500 la chiesa subì, sotto gli auspici di Isabella e Francesco Gonzaga, una radicale trasformazione: ce ne informano due lettere del priore P. Gerolamo Redini, una del 19 maggio 1513 al Marchese Francesco Gonzaga, l'altra del 2 novembre 1514 ad Isabella, nella quale il padre scrive: *havemo facta la capella mazora et voltata la gesia fino all'organo: sera delle belle gesie nella vostra terra*⁵⁰.

La chiesa fu rialzata notevolmente, cosicchè le navate sorpassarono la cornice di coronamento della facciata, fu voltata, e alle colonne che si trovavano nella prima parte furono sostituiti pilastri crociati, l'abside rettangolare fu allungata e trasformata in semicircolare. Modificazioni di carattere decorativo, più che strutturale, si ebbero nel secolo successivo, quando era abate del

⁵⁰ C. COTTAFAVI, *Un nostro mirabile monumento in pericolo*, in « Mantua », N° 6, a. IV, 1936.

convento padre Comini, con aggiunta di ancone, rifacimento di altari, ingrandimento del tabernacolo e con la costruzione di una balaustra di marmi preziosi. Ce ne informa il Donesmondi nella sua storia ecclesiastica di Mantova⁵¹.



Fig. 7 — GAMBATTISTA COVO (?)
Navata centrale di S. Maria del Gradaro.
(Mantova).

Soppresso il convento nel 1772 per volere di Giuseppe II d'Austria, la chiesa divenne magazzino militare e come tale rimase fino ad alcuni decenni fa, quando si intrapresero i lavori di restauro che intendono riportare la chiesa al suo aspetto gotico, eliminando, escluse le decorazioni parietali, tutte le sovrapposizioni posteriori possibili. I primi quattro pilastri, come quelli addossati ai muri laterali della chiesa, sono già scomparsi, sostituiti dalle colonne originali trovate immurate dentro di essi; si coprirà la chiesa con volte a crociera, pensando che tale fosse in origine per gli indizi trovati nelle navatelle e nel presbiterio.

⁵¹ G. DONESMONDI, *Storia ecclesiastica di Mantova*, Mantova 1616.

Fuorchè le lunette cinquecentesche nello stile del Leonbruno della parte superiore delle pareti laterali, verrà dunque distrutta ogni traccia posteriore alla costruzione ritenuta originale e quindi quasi tutti gli elementi che potrebbero essere indicativi per la conoscenza ed il giudizio della soluzione cinquecentesca della chiesa. Di essa possiamo farci un'idea solo dalle fotografie prese prima che iniziassero i lavori dell'improvvido restauro.

La chiesa (fig. 7), a lunga pianta rettangolare, era divisa da ampie arcate a tutto sesto sostenute da solidi pilastri crociati.



Fig. 8 — GIAMBATTISTA COVO (?) - *Particolare della navata centrale di S. Maria del Gradaro.*
(Mantova).

Il notevole rialzamento del pavimento, richiesto per l'abbassarsi del terreno paludoso, dovette probabilmente diminuire lo slancio primitivo della chiesa, ma ciò venne in parte evitato con l'attuazione della volta centrale a botte, ampia e profonda, condotta con un effetto spaziale del tutto nuovo, assai lontano dal verticalismo gotico precedente. L'illuminazione proveniente dal rosone, dalle piccole finestrelle del presbiterio e dalle scarse aperture già esistenti e solo allargate nelle pareti, appena sotto le volte delle navatelle laterali, era discreta, soffusa, di effetto assai simile a quello delle illuminazioni ottenute nelle costruzioni albertiane.

Il ricordo albertiano, oltre che nella volta a botte, era evidente nelle lesene addossate ai grossi pilastri verso l'interno della navata centrale terminanti in capitelli composti (fig. 8), assai simili a quelli che si trovano nella facciata della basilica di S. Andrea, che sono però meno semplici per l'abbondante e ricca ornamentazione fancelliana; nei profondi arconi decorati a cassettoni, sostenuti a loro volta, in corrispondenza di quelli centrali, da nudi pilastri molto sporgenti, addossati ai muri (fig. 9). Nella parte



Fig. 9 — GIAMBATTISTA COVO (?) -
Navata laterale di S. Maria del Gradaro.
(Mantova).

superiore di questi sono ancora evidenti le lunette cinquecentesche, di cui alcune ripassate nel '600, di carattere leonbrunESCO, assai vicine a quelle che il Leonbruno eseguì nel palazzo Ducale per Isabella. Esse ci permettono di avanzare una supposizione per nulla infondata: è molto facile che quivi Isabella, sotto i cui auspici procedevano i lavori della chiesa, abbia affidato al Leonbruno la decorazione, a Battista Covo i lavori di architettura. Se l'attri-

buzione non può essere certa per mancanza di documenti, è tuttavia ragionevolissima; è probabile che già qui i due artisti abbiano lavorato in quella stretta collaborazione che più tardi li legò nei lavori di Marmiolo e del Castello.

* * *

Attribuire a Covo altre costruzioni in base a documenti e a supposizioni fondate non mi è stato possibile. Si potrebbero forse avanzare ipotesi a proposito delle costruzioni elevate a Mantova da Giulio Romano dal momento che, come molti documenti dimostrano, il Covo gli è rimasto accanto continuamente. Ma trovarvi il suo stile, la sua arte, la sua originalità è impossibile: i disegni erano ufficialmente di Giulio ed è difficile dimostrare quale sua nota vi abbia portato il nostro architetto. Le costruzioni private dell'epoca potrebbero forse dirci qualcosa; ma, oltre la mancanza di documenti, esse sono state quasi tutte rimaneggiate nel secolo XIX da Paolo Pozzo.

Per quanto ho potuto trovare dunque, l'importanza del Covo deve cercarsi in questo: che egli, non essendo allievo di Giulio Romano, al cui fianco anzi la sua personalità venne soffocata, aveva ereditato la tradizione quattrocentesca mantovana, tradizione che assorbì e fece sobriamente rivivere nel bellissimo appartamento della Grotta.

LINA NEGRI

DOCUMENTO N. 1

*Alla Marchesa Isabella
Carlo Ghisi*

30 Ottobre 1522 - Mantova

....Mastro Sebastiano ha finito li cornisoni et alcuni quadri della grotta et posti in opera et va continuamente finendo qualche cosa et metterli in opera.

*Mastro Battista lavora ancora lui piano piano et per quanto dice lui, importa tempo assai et parne coniecturare secundo il suo parlare che serano finite a carnevale che sarà assai....*³²

(G. GEROLA, *Trasmigrazione e vicende dei Camerini di Isabella d'Este*, in

« Atti e Memorie » N.S. Vol. XXI, 1928, pag. 268).

³² Non ho potuto riportare il documento completo perchè la busta che lo contiene è in fase di restauro.

DOCUMENTO N. 2

*All' Ambasciatore Malatesta
la Marchesa Isabella*

25 Febbraio 1523

Magnificentissime Charissime Ns.

Qua incluso vi rimandiamo il disegno de la porta nostra qual desideramo si faci cum presteza. Et per questo M.ro Tullio, secundo la relazione che mi fece M.ro Baptista Ns. facendomi la dicta porta secundo tal disegno, mi domandava settanta ducati con tutti li marmori che li accadevano, ultri la presenti fine che ni contentavamo darli; per cunto nostro curamo che alla porta si facci il capitello; direti a M.ro Tullio che sicomi per il bonarli il capitello se li sminuisse parte de la factura soi magisterio che convenientemente a noi si deve sminuir parte del pagamento. Et perhò no li volemo più di sessanta ducati intendendo ancor che d'il suo li metti tutti li marmori da le pietre fine in fuori comi M.ro Laurentio si contenta di far. Et in caso che M.ro Tullio si prestassi renitenti a questo partito darete questa impresa a M.ro Laurentio, non mancandoli di solecitudine acciò che o da l'uno o da l'altro siamo posti in buon servire: et si la difficultà cum M.ro Tullio consiste ne li deci ducati che tenamo per il bonar del capitello, damo libertà a voi di farli quella limitazione che a voi parerà conveniente et bonista. Vi mandiamo appresso il presenti cavallero sei scudi di li quali mi fareti havere tanto rabarbaro fresco et ollioso per masticar: usando del mezzo di qualche persona che n'abbi bona cognition acciò siamo mellio servite. Vogliati mandarmi in qua uno buon mestro di salicate di batuto, et si si potisse haver quello che venni a servir Monsignor Nostro Reverentissimo l'haberessimo molto ad caro per esser homo che molto vali in questo mistier che saressimo per darli quello medesimo che gli dette il p.to R.mo. Non potendosi haver quello faticine haver un altro che sii homo da ben et assicuratilo che essendo da lui ben servito, sarà da noi ancor ben pagato.

(Archivio di Stato - Mantova: Busta 2127)

DOCUMENTO N. 3

*Al Marchese Federico Gonzaga
il Tesoriere G. Arcari*

10 Settembre 1524

Ill.mo et. ex.mo ecc.

Ho habuto grandissimo apiacer che la Ex.ia V. habbia fatto un capello de la sorte che lei me scriveva a M.ro Francesco de Donino

et a M.ro Baptista muratore, per che non sono coperte quelle stantie che si fanno a Marmiolo; me dole ben che quella sù stata cussì tarda in fargli esso capello, e che a quest'hora saria fornita essa fabbrica, e tanto più che nè a marangoni nè a muratori nè a dipintori li è mancato dinari e tutti fin hora ne hanno habuto tanti che doveriano haver fatto altro tanta opera. Di questo ne potrà render bon testimonio il R.do ms. Mario (Equicola) al quale più volte li ho scritto a li bagni chio daseva tanti dinari a muratori, marangoni, depintori et altri che lavoravano a Marmiolo che doveriano fare due fabriche come è quella et con lui mi doleva che non se li lavorava diligentemente et che era in facultà de alcuni servitori de V. Ex. tore M.ro Baptista zoso d'il lavorerio do e tre volte la settimana et se ne resenteva me era ditto che epsi servitori de V. Ex. dicevano chio faria fin che potria, di questo ne ho ancor parlato con quella. Pur questa matina ho parlato con essi M.ro Baptista e M.ro Francisco et dattoli tanti dinari che senza altro potranno finir l'opera; essi mi certano che se potranno tor via li centoli de le camare di bagni, per che la pioza ha fatto intenerir le volte; che in dodice di fornirano esse camare, lo bagno e la stua; vero è che le gran pioze continue hano intertenuto il lavorerio e mal se gli è potuto lavorar; in questi pochi di non che solecitarli ma li sarò in stimulo continuamente di modo che V. Ex. haverà il suo desiderio. Ha fato lavorar in Castello a le camare a M.ro Baptista questa settimana per che la continua pioza li vetava lavorar a Marmiolo et per che ditti M.ro Francisco et M.ro Baptista non hano parlato a V. Ex. del bisogno del palazzo di Gonzaga ecc.

(P. CARPI, *Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga*, in « Atti e memorie » N.N. Volumi XI-XIII, 1918-1920) (Documento N. 2).

DOCUMENTO N. 4

*Al Marchese Federico Gonzaga
Giulio Romano*

18 Luglio 1528

Ex.mo S.re et mio obser.mo Patrone.

La Ex.ia di Madama mi ha mandato a dimandare maestro Baptista muradore per tutta questa settimana sequente per fare due camarini per servitù de S. Ex.ia, ma io stimo serano più de dieci di il suo bisogno. Ho risposto a S. Ex.ia che gli fa di bisogno la sua persona per continuo per che si fanno li fondamenti del giardino che è forza li sia continuo M.ro Baptista per non essere li persona sufficiente; ma ha replicato chel debia far intendere a V. Ex.ia la quale la sup-

plico si contenta fare intendere l'animo de V. S.ria alla quale baso la mano et humilmente me li ricomando.

(P. CARPI, *op. citata*, doc. 6).

DOCUMENTO N. 5

*A Giulio Romano
il Marchese Federico Gonzaga*

18 Luglio 1528 - Marmirolo

Spectabile.

Avendo inteso per la vostra il desiderio de la Ill.ma Madama nostra madre onorand. che li serviamo per tutta questa settimana seguente per far quelli camurini de M.ro Baptista, volemo che facciati intendere a Soa Ex.ia che, ancora che sarà grandissima incomodità a noi per la nostra fabrica per tanti maestri et lavorenti che son sovra essa che staranno indarno con nostra gran spesa, semo contenti che per dicta settimana esso M.ro Baptista vadi a servire quella, ma pregate in nostro nome V. E. che non ce lo voglia tener più de essa settimana che me saria troppo grande incomodo et spesa vana. Bene valete.

(C. D'ARCO, *Arti ed artefici di Mantova*, Mantova 1857, vol. II, pag. 103).

DOCUMENTO N. 6

*Al Marchese Federico Gonzaga
il Vescovo Bernardo Clesio*

2 Gennaio 1530 - Trento

Ill.mo Principi et Ex.mo Domino ecc.

Desideramo somamente per necessità di la nostra fabrica qual hora facemo haverli Magistro Batista da Coff suo mantiano tanto più quanto che per avanti l'havemo experimentato et ni è piasuto l'opera soa e da altri ancora mi è commendato perhò pregemo vostra Ex.tia ad restare contento non solo de compiasernilo quanto ancora di fare trattare cum lui chel venga per servirci: il che riceverimo da essa per singular apiaser et seremo sì debitori come parati per renderge gracie quando haremo comodità. A qual se offerimo et recomandemo.

(G. GEROLA, *Appunti per la storia dell'arte nel Trentino*, in « Tridentum » anno XIII, fasc. 4, 1911).

DOCUMENTO N. 7

*Al Vescovo di Trento
Il Marchese Federico Gonzaga*

6 Gennaio 1530 - Mantova

M.^o Rev. et Ill. Mons. ecc.

Ho avuta le littera de vostra signoria del 2 del presente et visto el desiderio de quella aver M.ro Battista mio architetto per bisogno de le fabbriche che ella fa far. Nel che la sarà contenta havermi per iscusato: chè esso nostro Battista ha il carico de la fabbrica de un mio palazzo, quale già tre ani ha fatto principiare con desiderio grandissimo de averlo finito: nel quale desiderio sono hora più che mai per aver più comodità da atendersi che habia ancora havuta; et quando M.ro Battista si partese, questa fabbrica non si poria finir. Quando questo rispetto non vi fossi sarei per compiacer molto volentieri vostra signoria, alla quale desidero fra ogni piaser in maggior caso de questa come la potrà veder con effetti acchadendo la occasione. Et così de continuo me gli offero et recomando.

(G. GEROLA, *op. cit.*).

DOCUMENTI N. 8

*Al Duca di Mantova
Hippolito Calandra*

20 Ottobre 1531 - Mantova

Ill.mo ecc.

Circa alle cose dil Castello si lavora galiardamente in ogni loco; fra trì di serà fornita la logia et la entrata del Castello di dipingere quale stano molto bene et fano bellissimo vedere; fra quattro di M.ro Batista muradore dice serrà finito dal canto suo tucte le stancie di V. Ex. che altro non vi mancano che le vedriate le quale se fanno et tucte le scale sono facte bianche et raconcie quelle che vano suso l'antana. Hora i refanno il camino di l'antana; la camera dille arme è finita et facta bianca fine alli cornisoni et le Arme sono state tucte refatte a quella granda di meggio la quale Ms. Julio non ha voluta movere. Le Arme che vi sono state facte sono dodeci tre per la faciata a questo modo: l'arma dil Imperatore in megio a quella del Re dei Romani et dil Re di Fransa, da altra banda vi è l'arma del S.r Duca di Milano in meggio a quella del Duca di Ferrara et quella del Duca di Urbino, dal altra banda vi è l'arma di la S.ra Duchessa et di V. S. ligate insieme in megio a quella di Madama di Monferrato et di Madama vostra matre, da

l'altra banda vi è l'arma dil S.r Cardinale nostro in meglio a quella di V. Ex. et quella dil S.r Ferrante. La quale camara con li cornisoni cussì belli atacati sta molto bene; et fa uno bellissimo vedere il camarino della S.ra Duchessa finito et adorato quale sta molto bene et cussì il resto dil Castello si va adatando et aconciando che penso piacerà a V. Ex. Il si è fatto due guardarobbe per la S.ra Duchessa quale sono molto belle et fatoli tucti li suoi armarij a carico facti alla fogia dil guardarobba di V. Ex. ma li armarij sono più longhi per rispetto delle veste dele done che sono grande, ma dil resto ho facti a ditta forgia tutti cornisati quali stano molto bene et robba assai vi starà alogata. La saletta alla quale hanno trato giù il muro di meglio V. S. sa che quello usso che andava in la camara di là veniva quasi ad essere in meglio dove impediva assai per aparegiare una tavola longa che non si haveria potuto andare in la camara come vi fosse stato la tavola, et poi come era aperto et stare in la sala se vedeva dentro a quella camara fino al core lè parso a Ms. Julio di farlo murare et farlo in cantone dove sta molto melio et non viene impedire le tavole che si aparegiano et la camara viene ad essere più secreta et sta molto bene cussì et so che piacerà a V. Ex. Il tinello delle donzelle fra dui dì serà finito, il resto de le sue camare sono finite et la cortesella di sopra al ponte è finita quale sta benissimo et ha bello discorso per la pioggia che non vi remane pur una gosa di acqua sopra; non si amanca a ogni cosa et grandissima solitudine.

Circa alla fabrica nova li dipintori di fora vi lavorano galiardamente et in ogni loco è in bonissimo termine et di dentro le camare sono tucte bianche per adesso quale veramente stano benissimo. ecc.

(P. CARPI, *Op. cit.*, Documento N. 25).

DOCUMENTO N. 9

*Al Duca di Mantova
Hippolito Calandra*

30 Ottobre 1531 - Mantova

Ill.mo ecc.

Io ho visto quanto me scrive Ms. Ottaviano Ceresari di commissione di V. E. circa a fare quella cosinetta secreta in quello camarino longo sove se ritirarà V. E. de sora et farla per la Ill.ma S.a Duchessa; il tutto ho dicto a Ms. Julio Romano et mostratoli il loco et bene considerate ogni cosa; et poi fussimo a vedere la cosinetta di M.a Ill.ma in corte, alla fine fu concluso che la si pol fare benissimo; questa viene ad essere più longa di quella di

*M.a Ill.ma cinque braza ma più stretta uno brazo e mezzo; poi quello loco dove è quella logietta che guarda verso il lago serà maggiore et di longheza et di largheza che quello di M.a et ivi se farà ecc. (parla degli oggetti necessari alla cucina). Ma Ms. Julio se ritrova disperato per far questo et anche la strada per andare dalla grota alle stancie, per che voleva dare questo carico a M.ro Batista muratore per esser più presto et più pratico delli altri et anche per intender melio le cose per che lui fu anche quello che fece la cosina di M.a Ill.ma; pare che esso M.ro Batista si sia sdegnato, la causa non la posso intendere, et già due dì si è partito et non si sapeva dove fusse ecc. (parla delle acque che crescono e della piena del Po). (P. CARPI, *op. cit.*, Documento N. 29).*

DOCUMENTO N. 10

*Al Duca di Mantova
Baptista da Covo
ch'impara architettura*

26 Marzo 1532 - Roma

Ill.mo Signore e patrone mio sempre osservatissimo. Al principio di questa quaresima per una lettera avuta da messer Julio Romano dove me avisa de alcuni lochi spetiali, mi avisa ancora V. S.ria non parlar molto de fabbriche, nè di far fabbricare ancora: pertanto se a V. S. al presente non fa bisogno del opera mia prego quella sia contenta ch'io stia in questa parte almeno un anno perchè mi giovarà molto alimparare per potervi star col animo quieto saperei volontiera la intentione de V. S. a la quale de continuo mi aracomando.

(BERTOLOTTI, *Architetti, ingegneri, matematici in relazione coi Gonzaga*, Genova, 1889, pagg. 6-7).

DOCUMENTO N. 11

*A Baptista da Covo
il Duca di Mantova*

26 Aprile 1532 - Mantova

M.ro Baptista mio diletto. In questi dì passati avessimo la lettera tua dil 26 del passato che m'è stata grata et te commendiamo dil scriver che la licenza che m'adimandi di stare a Roma almeno un anno per riuscire tanto più eccellente nell'architettura saremmo per concedertela molto volentieri se non avessimo in animo di far fabbricare. Ma sappi che vi volemo attendere massime sul The e

sopra nuovi disegni ove sarà necessaria la sufficientia tua. Però volemo che ritorni per ogni modo quoi dove ti diamo tempo a ritrovarte tutto il mese che viene di maggio, e fa che non manchi a modo alcuno di esservi che vi serà bisogno di te più che mai; se vorrai poi tornar a Roma saremo ben per concederti questo inverno et ti daremo anche il modo da farlo et anche qua ti faremo conveniente provisione che avendoti come te havemo per il valor tuo non siamo per mancarti.

(Archivio di Stato di Mantova - Busta 2934)

DOCUMENTO N. 12

*Alla Marchesa Isabella
Baptista da Covo*

10 Maggio 1532 - Roma

*Alla Ill.ma Signora e Patrona
La Marchesa de Mantua*

Per quanto me scrive vostra Ex.ia pare che dubiti che il ritornar mio a Mantua vada tanto in longo che quella non habi in tempo opportuno da servirsi di me ne de disegni de la fabrica de Sollarolo dil che vostra Ex.ia serà avisata come lo Ill.mo signor Duca me ha fatto intender che al principio di giugno proximo me ritrovi a Mantova per il che vostra Ex.ia dignarassi aspettar questo poco di tempo perchè credo ch'apresso alli disegni con la presentia satisfere più apresso a vostra Ex.ia a quale de continuo me racomando.

(BERTOLOTTI, *op. cit.* pag. 7).

DOCUMENTO N. 13

*Al Duca di Mantova
Annibale Maffei*

20 Novembre 1536

Ill.mo ecc.

Ms. Marcello me ha scritto da parte di V. Ex. che quella molto si maraviglia di me che havendomi comesso alla sua partitta che li scrivessi ogni tri giorni della fabrica et che non habia mai havutto altro che una solla lettera, dil che anchor io molto mi son maravigliatto per che scio certo haver scritto quatro littere et haverle portate alla Cancelaria e messe insieme con le altre che son venute: a V. Ex. pensando che le habia havute ecc. La camera grande dalli cavalli è fnitta che non gli manca altro che finir de

dipinger gli usci e le finestre, che tuttavia se depingevano et fra tri giorni seran fornite et poi non gli mancharà cossa alchuna. La camara dove va le teste se è statto circha a vinti giorni che non se gli è lavoratto per che gli lavorenti che gli lavoravano a stucho hano lavoratto sina adesso sopra il camino che è nella camara delli cavalli et fatto quella cappa che è sopra il camino del camarino delli ocelli et hanno anchor fatto a stucho un cornisotto in quel camarino che è apresso a quel dalli ocelli et è circha quatri o cinqui giorni che hano finito et son tornatto a lavorare alla camara dove vanno le teste et hano fatto l'ornamento di sopra et van drietto facendo le bacinelle dove vano dentro le teste. Della sala se gli fa il coperto mai non hano potuto haver pietre per fabbricar nella logietta et se mastro Batista non se ne facea prestar tre migliaira non si potea arivar fino al coperto della sala et l'acqua è statta sino adesso nella fornace che mai non sè puotute cuocere pietre, ma fra dui giorni a ogni modo se n'averà per che l'acqua è calatta assai et di quello si farà V. Ex. sarà avisatta.

(P. CARPI, *op. cit.*, Documento N. 36).

DOCUMENTO N. 14

*Al Duca di Mantova
Aurelio Recordato*

23 Maggio 1538

Ill/mo ecc.

Per non mancar a quanto V. Ex. me comise la saperà che heri Figurino finì la sua fazada qual certo è bellissima, questa matina ha dato principio d designar il cartone di l'altra testada, fra otto dì credo che Fermo haverà fenito la sua testada, Rinaldo va drieto così come po o vole al qual contra il voler de Ms. Julio ho ditto della volta di la Camera delli Imperatori dil quadro dil Camerino e di quel che hora lavora el qual m'ha fatto una risposta ch'io non ho accettata chel tutto V. Ex. intenderà; si lavora il cornisotto di la sala et serà bello, la logia fra dui dì leverano li ponti dal cornisotto et atenderanno più a basso, ma prometto ben a V. Ex. che la rensita tanto bella e tanto dolce che non se poteria immaginarsela chi non la vede. Ms. Julio che ha il capo pieno gie ha fatto far certe cosette mo qui mo lì che impeno tanto et fanno tanto bel veder dil mondo di sorte che non credo che habia par per tanto quanto la è. Il giardinetto piccolo si lavora. Il Fiamengo ha datto principio a fargli li paesi e comincia a comparer bene; da l'altro capo il murator tira suso la logetta; al giardino grande cioè alle stancie che gli vanno in capo ancor gli è da fondar tri piloni;

in tutti questi lochi si lavora con quella pressa che piace a quelli che gie lavorano e non come piace a quelli che li sollicitano et per questa volta dirò pur questo a V. Ex. che dodeci homeni ogni mattina manzano alle spese sue alla fabrica alli quali maestro Batista non gli diria una parola per sollicitarli per milli scudi, poi quando ancor gie la dicesse lo spazzariano; lui è homo da bene et bon per sollicitare che venga roba alla fabrica ma in questo me par che ultra la spesa che importa assai più a V. Ex. per la tardanza importa poi il tempo che quella non ha la sua satisfation secondo il disegno et desiderio suo e così serà sempre se la non gie provvede. Ms. Julio ha tanto da far a dir il vero in disignar e dar daffar a tanti homini che tutti vivano dil suo pane chel non ha tempo de poterli sollicitar salvo che per darli una ochiatta al giorno.

(P. CARPI, *op. cit.*, Documento N. 42).

DOCUMENTO N. 15

Petizione fatta il 15 di aprile 1545 dal Duca di Mantova ai suoi sudditi di concorrere nella spesa necessaria a fabbricare di nuovo la Cattedrale.

Havendo discorso molte volte insieme a Mons. Rev. et Ill.mo S. Don Ferrante che a la grandezza della città, capo e sicurezza di questo stato manca punto quella parte ch'è necessaria massimamente per essere quella che concerne l'honore di Dio, cioè l'aver uno bello, grande et honorevole Duomo, come hanno per la maggior parte le altre città d'Italia, chè in vero non se può vedere il più picciolo et il più brutto del nostro et tanto mal fatto che quando si celebrano li uffici divini specialmente nelli giorni santi pochissime persone possono intender non che vedere; ne semo stati di nuovo a parlamento a la presenza de Madala Illustrissima et risoluti insieme di far che Mantova in questa parte non sia inferiore a le altre città d'Italia, siccome nel resto per grazia di Dio, può stare a pari; con essi loro Mons. Rev. al quale per essere vescovo della città tocca principalmente la cura di tale impresa, ho commesso al Magg. Messer Giulio Romano che faccia un disegno et insieme con Maestro Battista da Covo veda diligentemente la spesa che si andrebbe a fare questa santa et lodevole opra, quali hanno riferito con sedici mila scudi si acconcerebbe di modo il duomo che non solo sarebbe bene, ma sarebbe anche bello et honorevole et benchè questa spesa se si volesse seguitare la consuetudine delle altre città del cristianesimo fosse per toccare a la città et a li sudditi de tutto per che per ornamento di esso si fa la fabbrica....

(Si stabilisce che i sudditi concorrano alle spese con una tassa sul sale per quattro anni).

(C. D'ARCO, *op. cit.*, Vol. II, pag. 129^b).

DOCUMENTO N. 16

Decreto di Francesco III Gonzaga per la nomina di Battista da Covo a successore di Giulio Romano nella direzione delle fabbriche ducali.

1 Novembre 1546.

.... *Nemini dubium est spectabilem Julium Romanum quem proxima mors nobis abstulit eum fuisse excellentem pictorem, summunque architectum ut hac aetate si primus ei locus non debetur, saltem secundus facile daretur, nec in ipso laudando multum temporis atque laboris conterendum est, cum opera ipsa per se eum clarum comendatumque reddant. Tali ergo tantoque viri spoliati ad alium animum nostrum applicavimus qui in architecturam illo minime inferior est, ita dignus haberetur Johannes Baptista de Covo....*

(P. PUNGILEONI, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma, 1818, vol. II, pag. 47).

DOCUMENTO N. 17

Decreto di Francesco III Gonzaga per l'elezione di G. Bertani a prefetto delle fabbriche ducali.

12 Maggio 1549

Duo hac aetate in arte sua celeberrimi viri ne quidem satis laudati fuere Mantuae quorum alter optime picturam architecturamque sciebat, quaemadmodum passim plura eius opera testantur: ipse erat Julius Pipus Romanus cui fama immortalis existit. Hunc per multos annos Vicarium prefectumque fabricarum nostrarum maxima cum eius laude gerentem mors nobis abstulit. Altervero architecturam eiusque rationes apprime edoctus ea in arte tantum valebat quantum alius quispiam appellabaturque hic magister Baptista De Covo Mantuanus qui dicto officio merito ipsi Romano successit et eo insignitus fuit Magistratu dum gravi corripereetur morbo ex quo non multo post diem suum obiit, sicque mors ei obstitit unde non potuit illa aegregia facere sicuti de ea erat expectatio....

(Segue la nomina del Bertani con tutti gli attributi inerenti alla carica).

(P. CODDÈ, *Memorie biografiche*, Mantova, 1837, pag. 124).

Disegni del Bandinelli per la “ Strage degli innocenti ”

Fra i tanti disegni, di varia qualità, origine e carattere, che dappertutto vanno sotto il nome di Baccio Bandinelli, un punto sicuro è dato da una serie di studi per una « Strage degli Innocenti ». Per alcuni di essi, ossia per i nn. 6911 F.¹ e 6919 F.² degli Uffizi (figg. 3-4) l'assegnazione a Baccio era tradizionale, ma non era mai stata seriamente considerata, a causa della differenza di trattamento da quei disegni che generalmente rappresentano il tipo grafico bandinelliano. Così il n. 115 del Louvre³, con un « Nudo » (fig. 5), era allineato fra gli « attribués », cioè fra i disegni non certi dello scultore fiorentino. Quanto ai nn. 6458 F.⁴ e 14432 F.⁵ degli Uffizi (figg. 6-7), essi erano già ritenuti di Andrea del Sarto e, in seguito, copie da lui. Ma, infine, a togliere ogni dubbio sull'appartenenza di questi disegni al Bandinelli viene la constatazione che essi sono studi particolari per la « Strage degli

¹ Misure: mm. 277 x 188.

² Misure: mm. 284 x 200 (A. e L. massime: il foglio è frammentario).

³ Misure: mm. 220 x 180 (frammentario). Ringrazio la conservatrice del Gabinetto dei disegni del Louvre, la signora Jacqueline Bouchot-Saupique di avermi concesso la pubblicazione del disegno e la signorina Roseline Bacou di avermelo segnalato.

⁴ Misure: mm. 267 x 357.

⁵ Misure: mm. 203 x 283. Nei nn. 6458 F. e 14432 F. appare scritto a penna, in grafia del '600, la parola: *turpilio*, che si ritrova in molti fogli di Andrea del Sarto o a lui attribuiti, quasi fosse il nome, o il contrassegno, di un collezionista (v. F. DI PIETRO, *I disegni di Andrea del Sarto negli Uffizi*, Siena 1910, p. 5). È probabile, dunque, che da molto tempo questi disegni fossero considerati di Andrea del Sarto, nonostante nel verso del n. 6458 F. sia scritto in grafia cinquecentesca: *Bandinelli*; il n. 14432 F. fu ritenuto una « contraffazione » dal DI PIETRO (*ibidem*). Tutti i fogli della serie sono a sanguigna sulla medesima carta bianca.



Fig. 1 — MARCANTONIO (da Raffaello) - *La Strage degli Innocenti*.
(Uffizi, st. sc. 245)



Fig. 2 — M. DENTE (dal Bandinelli) - *La Strage degli Innocenti*.
(Uffizi, st. sc. 656)

Innocenti » (fig. 2) incisa da Marco Dente da Ravenna, inventore il fiorentino⁶. Le idee sparsamente fissate nei fogli le ritroviamo quasi tutte, e di poco variate, nella stampa. Mancano soltanto la



Fig. 3 — B. BANDINELLI, - *Studi per la « Strage degli Innocenti »*
(Uffizi, 6911 F.)

figura a mezzo busto a destra nel foglio n. 6458 F. (fig. 6) e il putto del n. 14432 F. (fig. 7), forse però studio di sospensione del corpo per uno dei tre bimbi sorretti dalla madre sulla loggia, a si-

⁶ BARTSCH, XIV, 21.

nistra; invece nelle mani del medesimo foglio è studiata due volte la destra della donna che solleva un lembo del suo manto, verso il margine destro della stampa. Anche per il verso del n. 14432 F. (fig. 8) sarà da pensare a delle probabili esercitazioni in occasione



Fig. 4 — B. BANDINELLI - *Studi per la « Strage degli Innocenti »*.
(Uffizi, 6919 F.)

della « Strage », dove alla gesticolazione delle mani sembra dato uno speciale rilievo.

Se un giorno qualche studioso prenderà in considerazione la figura, non poco significativa per lo sviluppo dell'arte cinquecentesca, di Baccio Bandinelli, dovrà riconoscere che la sua carriera artistica può agevolmente suddividersi in quattro o cinque periodi,

a seconda degli interessi e dei contatti che egli, curioso e studiosissimo sino alla pedanteria, ebbe⁷. Pertanto, a quale momento

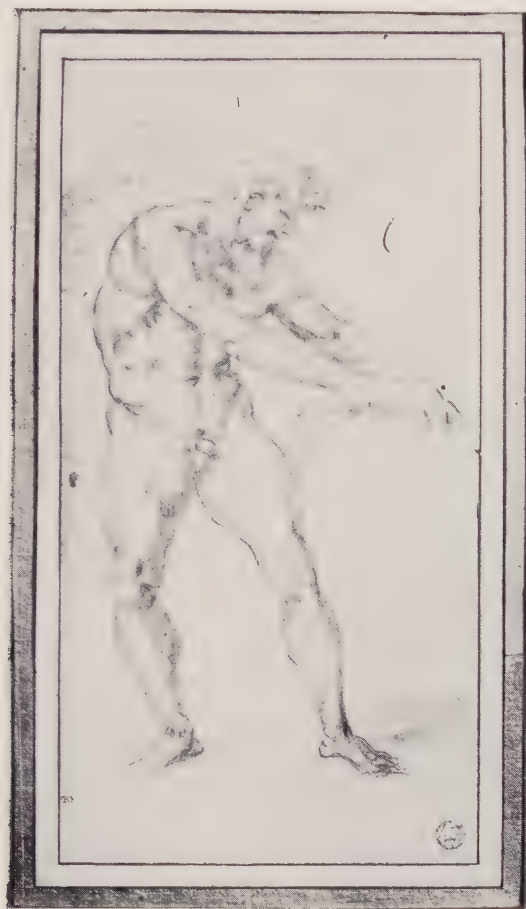


Fig. 5 — B. BANDINELLI - *Studi per la « Strage degli Innocenti »*.
(Parigi, Louvre, Inv.. 115)

⁷ All'ingrosso, noi distinguiamo nell'opera bandinelliana le seguenti fasi: 1) un inizio piuttosto arcaicizzante, legato alla tradizione del '400 fiorentino, con evidenti segni d'incertezza e di crisi; 2) ricerche espressionistiche, per incitamento di Michelangelo e di artisti nordici, con soluzioni manieriste affini a quelle del Rosso e del Berruguete; 3) un neo-classicismo, colto e letterario, ispirato da Raffaello, già attentamente considerato anche nei prece-

della sua attività andranno riferiti i disegni per la « Strage »? Un termine *ante quem* per la datazione della stampa e, quindi, dei disegni, è offerto dalla morte del Dente, avvenuta, come è noto, nel 1527, durante il sacco di Roma. E come termine *post quem* possiamo stabilire l'anno 1520, per le ragioni diverse che esami-



Fig. 6 — B. BANDINELLI - *Studi per la « Strage degli Innocenti »*.
(Uffizi, 6458 F.)

neremo: non soltanto, in verità, per l'informazione del Vasari (non troppo chiaro quando riferisce intorno a Marcantonio e ai suoi seguaci), secondo il quale Baccio avrebbe dato i suoi disegni al Ravenna allorchè si trovava in Roma ad eseguire due giganti di stucco per la vigna del cardinale Giulio de' Medici⁸. Questo fu verisimilmente verso il 1520, poichè lo storico aretino ricorda nello stesso

denti periodi, dal Raimondi e dall'arte classica. È questa la fase più importante e formativa nell'attività del fiorentino; 4) Un'ultima fase indulgente ad un più raffinato ed incisivo edonismo, forse per influenza del Cellini, non senza alcuni contraddittori elementi chiaramente naturalistici.

⁸ VASARI-MILANESI, VI, p. 144: *Mentre che Baccio attendeva a queste cose, non mai abbandonando per suo uso il disegnare, fece a Marco..., etc.*

tempo il ritorno dalla Francia del cardinal Bibbiena e la conseguente allogazione a Baccio della copia del « Laocoonte »: fatti notoriamente accaduti nel 1520^o. E, invero, v'è una straordinaria



Fig. 7 — B. BANDINELLI - *Studi per la « Strage degli Innocenti »*.
(Uffizi, 14432 F. r.)



Fig. 8 — B. BANDINELLI - *Studio di mani*.
(Uffizi, 14432 F. v.)

^o VASARI-MILANESI, VI, p. 145 e nota 2. L'allogazione del « Laocoonte » è del 21 settembre 1520.

identità di stile fra gli studi per la « Strage » e quelli¹⁰ eseguiti dall'antico « Laocoonte » (fig. 9), i quali non possono oltrepassare il 1525, se in questo anno il gruppo marmoreo era completamente finito e messo in opera¹¹. Inoltre, in base ai disegni della « Strage degli Innocenti » si ha la certezza della mano del Bandinelli in un foglio già considerato di Andrea del Sarto e poi copia da lui, nel n. 14438 F.¹² degli Uffizi (fig. 10). Infatti è una copia, ottima



Fig. 9 — B. BANDINELLI - *Studio del « Laocoonte »*.
(Uffizi, 14785 F.)

¹⁰ Già attribuito ad Andrea del Sarto (v. A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in « Archivio Stor. dell'Arte », 1889, p. 109, fig. 9). Presentiamo il disegno a sanguigna del Laocoonte, il più affine, essendo nella stessa tecnica, agli studi per la stampa: ma il medesimo stile hanno gli altri disegni eseguiti a penna dalla statua, i nn. 14786 F., 15784 F., 6951 F. degli Uffizi.

¹¹ VASARI-MILANESI, VI, p. 199.

¹² Sanguigna, c. b. Misure: mm. 150 x 266.



Fig. 10 — B. BANDINELLI (da A. del Sarto) - *Studio di putto*.
(Uffizi, 14438 F. r.)

e alquanto libera — quasi il disegnatore avesse cercato soltanto uno spunto (cfr. il v.: fig. 11) — dal Bambino della « Madonna Barberini », dipinta da Andrea intorno al 1525¹³. La relazione di stile e di qualità fra questa copia e la serie per l'incisione mi pare indubbia: per di più è da notare che il colore della sanguigna e

¹³ Cfr. F. KNAPP, *Andrea del Sarto*, Lipsia 1907, p. 112.

la carta sono gli stessi in tutti i fogli. Allora, dovendo tener conto di inesattezze nel racconto vasariano, per la serie sarà da prendere in considerazione una data fra il '22 e il '25, tanto più che Marco Dente si mostra assai esperto ed abile nell'esecuzione, come nelle sue più tarde incisioni, di tutte le quali il capolavoro è certo la « Strage ». D'altronde, nella *Vita di Marcantonio*¹⁴, il Vasari dice che prima della morte di Raffaello (1520) Agostino Veneziano e il Dente avevano sempre lavorato in collaborazione, e dopo, *essendosi Marco e Agostino divisi, Agostino fu trattenuto da Baccio Bandinelli scultore fiorentino, che gli fece intagliare da suo disegno una notomia che aveva fatto d'ignudi secchi e d'ossame di morti, ed appresso una Cleopatra, che amendue furono tenute molto buone carte. Perchè cresciutogli l'animo, disegnò Baccio e fece intagliare una carta grande, delle maggiori che ancora fossero state intagliate in fino allora, piene di femmine vestite e di nudi che ammazzano per comandamento d'Erode i piccoli fanciulli innocenti*¹⁵. Nel brano riportato è evidente la confusione fra date ed incisori: se al de' Musi il Bandinelli forniva *carte da intagliare* sin dal 1515¹⁶, si potrà interpretare che dopo la morte del Sanzio egli si accaparrò il Ravenna, proprio a proposito della « Strage degli Innocenti », che dovette esigere molta elaborazione tanto da parte dell'inventore che dell'incisore, appunto perchè era una carta di grandi dimensioni e di ricca composizione.

Nella « Strage degli Innocenti » riconosciamo un momento tipicamente raffaellesco del Bandinelli. Chè non è imputabile soltanto a Marco Dente se nella stampa, nonostante evidenti ricordi particolari da Michelangelo, a Raffaello e alla statuaria classica sono da riferirsi la staticità di figure e di gruppi e la distribuzione compositiva, a guisa di fregio, di questi e degli elementi architettonici. I disegni preparatori, poi, rivelano intendimenti più pittorici che scultorei nei contorni mossi, nelle curve addolcite studiatamente arrotondate e nel chiaroscuro morbido quasi sfumato. Forse lo stesso tema lo portava verso Raffaello, con precisi riferimenti, anzi, sia stilistici sia contenutistici, agli studi di lui¹⁷ per

¹⁴ VASARI-MILANESI, V, p. 416.

¹⁵ VASARI-MILANESI, V, pp. 416-417.

¹⁶ Quando Agostino era a Firenze; 1515 è la data che si riscontra nella « Cleopatra » (B. 193), incisa dal Veneziano su disegno del Bandinelli.

¹⁷ I disegni di Raffaello per la « Strage degli Innocenti » si trovano a Londra, a Windsor, a Dresda e all'Albertina.

la « Strage degli Innocenti » incisa verso il 1510 da Marcantonio Raimondi (fig. 1). Nei disegni di Raffaello, infatti, si può individuare la tendenza ad isolare ogni elemento della composizione come una statua, essendo realizzata la forma in un'ideale *accademia* della natura attraverso la reminiscenza della scultura classica: in lui questa immersione della propria sensibilità figurativa nel passato raggiungeva l'affascinante risultato di una « storia »



Fig. II — B. BANDINELLI (da Andrea del Sarto)
Studi per la testa di un putto
(Uffizi, 14438 F. v.)

sempre presente. Così umanizzava la statua e calandola nella luce contemplativa di uno spazio immutabile ed eterno raggiungeva la perfetta unità di visione.

Ma il Bandinelli è un pedante, che ha studiato bene i suoi modelli e ben calcolato quanto può trarre da essi, e privo di vera sensibilità pittorica usa il chiaroscuro come l'elemento adatto a rendere più o meno rilievo in ogni parte; da un preliminare schizzo dell'intera composizione passa a studiare le singole figure quali frammenti dell'insieme. Propriamente esse sono dei pezzi sciolti da accostare frà loro senza un vero legame d'azione. Per esempio, è significativo nel n. 6458 F. (fig. 6) il putto saltellante che nella

composizione definitiva (fig. 2) viene semplicemente capovolto perchè tirato su per un piede da uno sgherro.

Tale studio del particolare isolato, del frammento persino, fa pensare ad Andrea del Sarto, dalla maniera grafica del quale egli non appare lontano, in realtà, in questi disegni, sì da sembrare un suo scolaro messosi al seguito di Raffaello. Non a caso, pertanto, abbiamo presentato la copia dal quadro Barberini, la quale se è, come noi crediamo, di Baccio, appartiene ad un tempo molto vicino ai disegni per Marco Dente.

L'interesse del Bandinelli per il del Sarto data dal 1512 circa, almeno, quando egli si propose *d'imparare a dipingere co' colori, avendo ferma opinione non più di paragonare il Buonarroti, ma superarlo di molto in amendue le professioni*¹⁸; poichè allora, proprio a questo fine, si rivolse a lui e, quindi, non avendo nulla ottenuto, al Rosso, che lavorava presso Andrea. L'interesse per colui che a Firenze era considerato il colorista per eccellenza, dovette protrarsi ancora per molto tempo, eccitato dalle sue non mai abbandonate aspirazioni di pittore e dalle accuse che gli si facevano di non saper *colorire*, anche dal Buonarroti¹⁹.

Ma nel disegno di Andrea del Sarto è una ricerca frammentaria ed istantanea di movimenti ed atteggiamenti colti dal vero e fluidamente collegati allo spazio: che è quindi ben diverso dallo spazio fermo nitido concavo, capace di tutta la plastica pienezza della forma reso da Raffaello nei suoi disegni. Nei disegni del Bandinelli, invece, anche i più pittorici, è sempre avvertibile un risultato di mezzo-rilievo su di un piano liscio indifferente astratto. Ed il suo frammentismo, senza alcuna immediatezza, è di chi copi motivi od appunti, o segni ricordi precisi atti a dare un'efficacia rappresentativa all'immagine artistica. Un procedimento che tenero anche i moderni neo-classici: la grande esercitazione grafica dava un'estrema sicurezza e lucidità alla reminiscenza.

* * *

Altra volta abbiamo accennato ad un dichiarato programma neoclassico del Bandinelli²⁰, di reazione all'arte di Michelangelo.

¹⁸ VASARI-MILANESI, VI, p. 138.

¹⁹ VASARI-MILANESI, VI, p. 152.

²⁰ L. MARCUCCI, *Nota sulla pittura fiorentina intorno al 1560 a proposito di un disegno inedito del Cavalori*, in « Belle Arti », 1951, p. 69.

Del resto, in reazione a Michelangelo già prima era stato messo in luce dalla critica il suo vivo interesse per Raffaello²¹. Tuttavia quella tendenza espressamente classicista sembra più opportuno farla derivare non precisamente da Raffaello, ma da Marcantonio Raimondi.

Negli anni 1507-1508 il Raimondi era a Firenze a studiare il cartone della « Battaglia di Cascina ». E da questo momento data il cambiamento del suo stile, non ancora per impulso di Raffaello, bensì a causa dei suoi studi sul disegno del Buonarroti, come giustamente è stato notato²². Per lo stesso mezzo tutto lineare ed esatto con cui si esprime, Marcantonio è naturalmente portato ad una resa statica ed accademica del dinamico disegno michelangiolesco; con un risultato, quindi, che, in piena contraddizione con lo stesso modello²³, è alquanto affine alla maniera bandinelliana. Ed è possibile che Baccio, a quei tempi ventenne e, anche lui, assiduo copiatore del cartone, non fosse disattento fin da allora, persuaso dalle sue abitudini essenzialmente grafiche e dalle sue tendenze interpretative dell'opera altrui, alla strada che suggeriva l'incisore. Tanto più che Baccio era ricercatore appassionato di « carte intagliate »; poichè è noto che i suoi tanto vantati esercizi di disegno avevano un interesse vastissimo, che andava dalla copia delle opere del primo Quattrocento a quella della statuaria classica e, anche, delle stampe, sia nordiche che italiane. Invero, a

²¹ Si vedano i vivaci saggi di U. MIDDELDORF, in « Rivista d'arte », 1929, p. 481 ss., e in « The Burlington Magazine » LVII, 1930, p. 66 ss.

²² V. le ottime ricerche sul Raimondi di A. PETRUCCI, *Disegni e stampe di Marcantonio*, in « Bollettino d'arte », 1936-37, p. 392 ss.; *Linguaggio di Marcantonio e il Mondo di Marcantonio*, in « Boll. d'arte », 1937-38, p. 37 ss. e p. 406 ss.

²³ Sono certamente del tempo fiorentino del Raimondi l'« Uomo che si arrampica » (B. 488) e « Marte con Venere e Amore » (B. 345), dat. 16 dic. 1508. In queste stampe, soprattutto nella seconda, è chiaro come l'incisore assimili l'energica nervosa plasticità di Michelangelo alla nitida e statica classicità emiliana nel gusto del Francia, con un'ardita contaminazione che rivela quanto egli si sforzasse di dare un'organizzazione alla sua già ricca esperienza figurativa: egli cercava nella profonda sintesi che è sempre nell'arte di un genio la possibilità di dare ai suoi frammenti di cultura, raccolti per via in appunti e disegni e composizioni vaghe e capricciose, una perfetta unità di linguaggio, uno stile. A tale esigenza riassuntiva e chiarificatrice, quasi più letteraria che visiva, si offrirà specialmente utile il contatto in Roma con l'arte di Raffaello.

volte, la stessa tecnica carica e saputa, tutta illustrativa, di certi suoi disegni sembra denunciare un voluto e preciso riferimento alla pratica incisiva.

In ogni caso, è probabile che a partire dal 1510 si debba proprio a Marcantonio la diffusione di un particolare gusto classicista, imbevuto d'intellettualismo e di letteratura, da non riferirsi a Raffaello, come gusto, ma ad una tradizione tipicamente emiliana, anzi settentrionale, che risaliva al Mantegna²⁴. E se è azzardoso, e anche inutile, dire che il celebre incisore fu il primo manierista, certo egli fu il primo ad assumere un atteggiamento che poi molti manieristi ebbero: chè la sua capacità, mezzo visiva e mezzo letteraria, di vero artista e di dilettante insieme, fatta di cultura e di estro, lo portò ad usare le forme altrui con una libertà ed una intelligenza inaudite, alterando ricordi, manomettendo copie, interpretando e sviluppando i più disparati motivi²⁵. Assunse così nel mondo dell'arte un ruolo estremamente sottile di cultura, e di capriccio della cultura anche, di libertà di citazione e di significato fino all'ambiguità e all'assoluta vacuità persino.

In ogni modo, a tale suo ruolo, indubbiamente importante in un momento di crisi spirituale e di saturazione culturale deve certamente il Manierismo parte della sua fisionomia; soprattutto se si pensa che il Raimondi assimilò all'eterna classicità italiana la libertà e la fantasticheria verso cui già da tempo gli artisti erano incitati dall'arte nordica, specialmente grafica. Infine, quando capitò a Firenze nel 1507, la disciplina, già raggiunta nella sua produzione precedente, del capriccio nordico attraverso la sua fondamentale classicità umbro-emiliana può aver offerto dei suggerimenti a più d'uno dei compagni copiatori del cartone: non soltanto al Bandinelli, ma al Franciabigio, per esempio, al Sansovino, allo stesso Andrea del Sarto. Suggerimenti che alla pubblicazione delle sue carte fiorentine, cioè del così detto « Sogno di Raffaello » (B. 359), dell'« Uomo che si arrampica » (B. 488) e del « Marte con Venere e Amore » (B. 345) non dovettero non aver valore per la necessità tutta culturale e meditativa, anche lievemente accade-

²⁴ V. anche S. ORTOLANI, *Raffaello*, Bergamo, 1942, p. 35.

²⁵ V. A. PETRUCCI, *art. cit.* in riv. cit., p. 41. Le acute considerazioni negli studi del Petrucci non hanno avuto seguito nella critica; tuttavia l'ORTOLANI (*op. cit.*), senza mostrare di conoscerli, accenna al problema di Marcantonio in modo affine.

micizzante, degli artisti di Firenze. In quel momento forse furono semplici indicazioni, giacchè solo più tardi, quando Marcantonio, dopo essere venuto in Roma a contatto con Raffaello e con il mondo antico, avrà acquistato una ben significativa unità di linguaggio, si potrà parlare di una sua influenza sull'ambiente fiorentino. Egli seguì a studiare Michelangelo anche nel periodo romano, incidendo ancora disegni dal cartone portati da Firenze²⁶; tanto che a volte lo stesso Raffaello viene da lui interpretato con un risentimento lineare e plastico che non può dipendere interamente dall'assidua esercitazione grafica sulla statua classica, essendo già riscontrabile nelle stampe fiorentine. Tale fusione di Michelangelo e di Raffaello, trasmessa ad una sapiente rappresentazione *archeologica*, sedurrà facilmente persino i fautori più liberi e fantasiosi della « maniera », proprio perchè le stampe di Marcantonio non illustravano solamente, ma animavano e mettevano in scena il marmoreo mondo degli Antichi²⁷.

²⁶ Come per es., negli « Arrampicatori » (B. 487), nell'« Alfiere » (B. 481) e in altre stampe.

²⁷ Anche il Rosso, che ebbe in patria esperienze affini e concomitanti a quelle del Bandinelli, dopo avvicinamenti a Raffaello fiorentino (poco valorizzati dalla critica, ma che vanno connessi a quell'*unione de' colori* ammirata dal Vasari) arriverà, sul 1523, ossia prima di recarsi a Roma, ad un quadro come il « Mosè con le figlie di Jetro ». Se, infatti, in questa opera una « reminiscenza » (GOLDSCHMIDT, FRIEDLÄNDER) — ma non così « lontana » nè « iconografica » (BAROCCHI) — della « Battaglia di Cascina » è l'energia vitale dei nudi, tale energia s'inserisce certo in un modulo non tanto bandinelliano (VOSS, KUSENBERG) quanto raimondiano, donde raffina l'iscrizione preziosa del ritmo. Una materiale influenza del Bandinelli sul Rosso, enunciata dal VOSS e dal KUSENBERG, non è da tenersi in considerazione: il contatto che essi ebbero fra loro nello stesso ambiente li condusse a comuni interessi, dall'arte del primo quattrocento a Raffaello e all'arte classica. In tal caso Baccio può aver determinato nel più giovane Rosso una direzione del gusto. Ma del gusto soltanto, giacchè anche l'*esprit de géométrie* raffaellesco e bandinelliano viene assorbito da quel senso « poetico » che nel Rosso notava il Vasari e diventa, così, suscettibile di una sottile astrazione fantastica e di una ricercata scomposizione liminare, che calate nella inquieta e inafferrabile flessione della luce e del colore trasporta il modello originale nella illusoria realtà e nell'instabile certezza del mondo dei fantasmi, non senza giungere, per associazione, anche al macabro. La « storia » di Raffaello spontaneamente identificata con la « natura » viene travisata in una raffinata dialettica che trova la sua poetica nelle interpretazioni e variazioni soggettive di un vissuto e spericolato formalismo. Il gusto d'interpretazione e rivoluzione « poetica » degli stili figurativi, caratteristico dell'aspetto più vitale del Manieri-

* * *

In scultura il Bandinelli fu il primo ad introdurre il gusto archeologico in una maniera che chiaramente si rivelava vera « crisi » dell'arte del '400, come è provato dai bassorilievi del Victoria and Albert Museum e del Louvre, di un modellato donatelliano ancora, ma con una esagitazione ed un'insistenza grafica che sono nordiche: anche nella « Discesa dalla Croce » parigina, dove tuttavia la composizione è raffaellesca. Tali bassorilievi possono datarsi intorno al '16: fu quello il momento più acuto della crisi bandinelliana. Intanto nel '15 erano cominciati i primi contatti diretti con il mondo raimondiano, quando a Firenze venne Agostino Veneziano, al quale Baccio e il Rosso dettero disegni da incidere. Quindi si giunge al dotto e classico, anzi *antico*, « Orfeo » di Palazzo Vecchio, databile fra il '18 e il '20 e chiaramente probante una nuova direzione dell'artista verso una rigorosa disciplina della forma. La statua a Firenze, in quel momento, specialmente negli ambienti aulici e dei colti amatori, dovette apparire

smo, investe, naturalmente, anche l'arte classica. Ma il Rosso venne a trovarsi al tempo stesso nella drammatica alternativa di essere preso dai suoi fantasmi formali fino alla spasmodica « allucinazione » (BAROCCHI) e di averne coscienza fino alla più pungente « ironia » (BECHERUCCI). L'equilibrio fra l'una e l'altra alternativa pare trovato, allora, solo nella stilizzazione e nel ritmo: espressione diventa movimento colto e, quindi, fissato nei tratti salienti dei suoi passaggi. Movimento fissato, crudamente, in simbolo, come per esempio, nelle maschere del teatro greco. Così anche il senso classico della *Bellezza*, quella delle statue antiche o quella di Raffaello e di Andrea del Sarto. Il Rosso sembra afferrare, a volte ironicamente a volte tragicamente, quanto di statico e d'imperturbabile è nell'esemplare nitore di essa in certe sue donne bambole e femminilissime, nelle quali gli ornamenti di gioielli lucenti e di vesti accese sono come divagazioni capricciose e marginali, ma commentatrici, dell'umore dell'artista intorno ad un tipo immutabile: sinceramente vagheggiato, sì, ma come *idea* lontana, ormai, di cui si avverte la presenza fantomatica, non *real'e*. In codesto fissare in maschere sentimenti ed idee è una capacità di penetrazione e d'individuazione che dà alla sua opera il valore di *comoedia humana*. Era naturale che questa commedia figuratica di crude maschere, di tanti motivi accentuati e acutizzati, di tanti sfumati ma sensibili accenni, raggiungesse una sua spiegazione più schiarita e pausata nella decorazione (stucchi di Fontainebleau): e per decorazione, in tal caso, s'intende la possibilità di distribuire più distesamente il ritmo, concentrando e bilanciando in particolari diversi la varia intensità di espressione e di significato.

una novità (quanto più tardi le copie del Primaticcio a Francesco I), come una rara realizzazione. Era naturale che poco dopo si allogasse a Baccio la copia del Laocoonte da spedire al re di Francia invece dell'originale!

La reazione neo-classica, ed accademicizzante persino, del Bandinelli intorno al 1520 lo porterà anche verso una maggiore comprensione di Andrea del Sarto (dal quale, forse, dipende la piccola vena di certo suo naturalismo), come prova la copia dalla « Madonna Barberini » e il raffaellismo sartesco delle sanguigne per la « Strage degli Innocenti »; mentre prima i rilievi citati di Londra e di Parigi e alcuni disegni degli Uffizi rivelano uno sviluppo parallelo al Rosso e al Berruguete, dietro stimoli michelangioleschi e nordici insieme che lo portano verso ricerche espressive. Il suo nuovo atteggiamento classicheggiante segna l'inizio in Firenze di una seconda fase del Manierismo, avviato ormai o all'interpretazione retorica o alla variazione sottilmente poetica dell'arte antica: un gusto che toccherà appena anche il Pontormo, ma che ha certo il suo peso nell'organizzazione dello stile del Bronzino e provocherà il neo-alessandrino di Clemente Bandinelli e, infine, di alcuni artisti dello Studiolo. Certo è che l'arte classica e quella di Andrea del Sarto saranno elementi di base per la fiorentina Accademia del Disegno.

È ovvio che il programma classicista del Bandinelli, di origine romana e raffaellesca, anzi raimondiana, rientra pienamente nel gusto « archeologico » del tempo, ben diverso dall'entusiasmo per l'antichità che aveva illuminato il primo Rinascimento fiorentino. L'età manierista, anche quando ama, imita o copia l'arte classica, resta in sostanza anti-classica, essendo troppo lontana dal sentire l'antichità come un mondo ideale, da riconquistare e da ricreare. Ora, per le coscienze più scettiche od orgogliose, si tratta veramente di un mondo scomparso ed irrecrutable, che al presente affiora solo in scarsi frammenti, affascinanti per la nostalgica contemplazione. Un passato lontano avvicinato solo dalla « memoria », dal sogno, o dal capriccio. In tal modo la figura dell'artista del '500 diventa affine a quella del colto collezionista contemporaneo. Gusto « archeologico », raffinato, edonistico, ma che già s'individua in un romantico senso di fine, di morte: non per altro abbiamo definito neo-classico l'atteggiamento del Bandinelli.

Se un libéro senso d'interpretazione la sostiene, freddamente e quasi macabramente sottilizzando e impreziosendo, l'opera di Bac-

cio giunge a certa efficacia di poesia dotta; più spesso si presenta quale una cerebrale evocazione di pezzi da collezione, con l'unica squallida suggestione che suscitano le forme imbalsamate o i modelli anatomici. Un mondo artistico congelato, dunque, come quello delle carte di Marcantonio, quando le statue vi si atteggiano per la rappresentazione della vita.

LUISA MARCUCCI

Opere d'Arte

Santa Maria della Strada in Matrice ¹

Intorno a questo insigne monumento² del Molise, il più importante per l'ottimo stato in cui si conserva, fin dal tempo della sua costruzione, il più notevole per la simmetria ritmica delle sue proporzioni, per la misura e l'equilibrio della tecnica decorativa, molto si è discusso, ed è stato perfino avvolto nel velo della leggenda³. Quanto al secolo cui si dovesse far risalire, i più si fermarono al XIII⁴, finchè nel 1938 non fu scoperto nell'Archivio storico provinciale di Benevento⁵, un documento del 7 agosto 1148, che informa tale tempio essere stato allora consacrato dall'Arcivescovo Pietro di quella città. La costruzione quindi è anteriore di pochi anni al 1148.

Era signore feudale di Matrice Roberto Avalerii (Avalerio o Valerio)⁶, che sembra fosse il donatore del terreno, su una collina

¹ Il nome di Santa Maria della Strada, piuttosto che significare come si è creduto la vicinanza del tempio a una strada, significa la protezione concessa dalla Vergine ai fedeli che viaggiano. Essa infatti fu chiamata *Hodegitria*, o *Hodigitria*, cioè guida della strada.

² Fu dichiarato monumento nazionale nel 1902.

³ Il popolo crede che sia stato costruito dal diavolo, al quale un mitico re Bove si sarebbe rivolto quando il papa, per concedergli di poter sposare la sorella, gli impose, come condizione, di far sorgere in una notte novanta chiese. Una di queste sarebbe Santa Maria della Strada.

⁴ Fra gli altri G. MATTHIAE, *Architettura medioevale nel Molise*, in « Bollettino d'Arte », 1937, p. 97, e L. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Parigi, 1904, p. 313.

⁵ Purtroppo l'archivio di Santa Maria della Strada andò del tutto disperso.

⁶ Agli Avalerii succedettero, circa il 1266, i Lupara, che tennero il possesso di Santa Maria della Strada, di Matrice e d'altri feudi, fino al sec. XIV.

dove sorse la piccola abbazia⁷ e della fonte colonnina intorno alla quale è inciso: (A) VALERII DOMINI ROBERTI TEMPORE RE.... UT BIBAT HOC CLARO DE FONTE QUO DE X (o QUOD EX....).

Nel 1148 è verosimile che la costruzione del tempio non fosse stata terminata in tutti i suoi accessori, specie nella scultura. Ma la simmetrica, ben compaginata muratura esterna e interna, fatta con pietre quadrate o oblunghe, provenienti da Faifoli (*Fagifulae*), città sannitica già esistente presso Montagano; l'aquila in cima al frontone, la finestra a rosone coi due mezzi vitelli che la fiancheggiano e i timpani della facciata occidentale; il timpano della facciata meridionale; le absidi e, nell'interno, le colonne e i capitelli, sono certamente contemporanei alla costruzione e da attribuirsi a Ruggero, Roberto suo figlio, e Nicodemo, che è noto aver lavorato in alcune chiese abruzzesi prima del 1150. Nella facciata occidentale invece, la sezione al di sopra della cornice, fatta con pietre di diversa grandezza e forma, fa supporre che fosse posteriore alla costruzione e dovuta all'inserzione della volta, la quale è del sec. XIII, di stile gotico, mentre lo stile di tutto l'edificio è romanico. Originariamente il tetto era di legno, sostituito in seguito a incendio o a terremoto. Le volte laterali sono a mezza botte; e quella centrale, impostata su peducci poco al di sopra dei capitelli, è a costoloni quadrati con archi traversi a sesto acuto.

Santa Maria della Strada (fig. 1), nel disegno architettonico, nella scultura e nell'impiego del materiale da costruzione, è da mettersi in relazione con le scuole minori abruzzesi e con le chiese da queste ispirate. Particolare rassomiglianza ha con Santa Maria di Canneto a Montefalcone del Sannio, ma è ad essa superiore per l'accurato studio delle proporzioni e per l'abilità tecnica, nonostante l'aspetto primitivo delle sue sculture decorative. È una piccola basilica: misura nell'interno mt. 21 x 10,50. È sopraelevata in corrispondenza della navata centrale, e segue la linea di copertura. Ha un campanile separato, a destra della facciata occiden-

Con i successivi signori, crollato il convento, attiguo alla chiesa, a causa dei terremoti, i monaci si allontanarono e Santa Maria della Strada, quasi abbandonata, fu riaperta al culto e riconsacrata il 27 maggio 1703.

⁷ Si suppone che il primo abate sia stato l'*Abbas Landolphus* il cui semplice nome era inciso su una lapide del pavimento della chiesa. A lui pure si attribuisce la *Fonte Randolfe* (Randuolfe, Landuolfe, cioè Landolfo), che si trovava presso il casino dei De Michele.

tale, unico frontone, unica finestra, corrispondente anch'essa alla navata centrale, tetti in pendio sporgenti dai due lati, che coprono le navate laterali. Si entra in chiesa dalla porta principale, aperta sotto l'apice del frontone, fiancheggiata da due porte cieche che sono sormontate da un arco a tutto sesto. Un'altra porta è nella facciata meridionale. L'interno ha tre navate, divise da tozze colonne in pietra, con basi attiche non accentuate, che sosten-



Fig. 1 — MATRICE - S. Maria della Strada: facciata occidentale.

gono archi semicircolari; ogni navata termina in un'abside (fig. 2) dal frontale rotondo e con una finestrina stretta e lunga a mo' di feritoia, simile a quelle del lato meridionale, nella parte sporgente della navata centrale. Non c'è spazio fra il sopraelevato presbiterio e le navate. L'altare, come tutti gli altari antichi, è piccolo, quasi cubico, con un rozzo ciborio di marmo aggiunto verso il 1865, e con la predella in pietra calcarea. È composto di soli quattro pezzi di pietra, ben tagliati, levigati e connessi. Nel mezzo del frontale dell'altare e su tutte le colonne è incisa la croce rituale greca della prima consacrazione. I capitelli delle colonne, col caratteristico abaco quadrato, sono differenti l'uno dall'altro, con rose o

strisce scannellate, o foglie di acanto e di palma, o col motivo comune della vite. Questo è anche sul sostegno della pila dell'acqua benedetta.



Fig. 2 — MATRICE - *S. Maria della Strada*:
le tre absidi del lato orientale.

All'esterno, il frontone della facciata occidentale (fig. 4) è sormontato da un'aquila con una testa d'uomo fra gli artigli, sotto il suo posatoio. La finestra in forma di rosa ha al centro un cerchio da cui si irradiano le colonnine; tra ognuna di queste si ha un'apertura circolare. La porta centrale è sormontata da un arco semicirco-

lare, con cinque ordini concentrici di cornici⁸. Inoltre il timpano è riempito da colonnette sottili che reggono capitelli a cuscino delicatamente intagliati, sui quali riposano le cornici; e le colonne irraggiano da un ferro di cavallo che poggia su un architrave piano di pietra. Sopra l'arco centrale c'è l'importante frontone (con un bordo decorato di palmette) della cui decorazione si sono date varie interpretazioni, l'una più strana dell'altra. Esso porta in bassorilievo una figura in posizione frontale, seduta, col piede dondolante su un cavallo visto di profilo. La briglia è tenuta nella mano sinistra del cavaliere, con una redine molto corta, cosicchè la testa del cavallo è tirata verso destra in basso; la mano destra riposa sull'anca destra del cavaliere. La figura è vestita di una lunga tunica decorata con elaborato ricamo al collo; la testa è priva di acconciatura; forse è accennata una barba molto corta. La figura non ha mantello. A sinistra del cavallo sono due pavoni (o cuculi) ed uno alla sua destra, col becco che tocca un imprecisabile oggetto rotondo posato a terra. Secondo l'ultima interpretazione, quella di Evelina Jamison⁹, il soggetto di questo gruppo sarebbe il « Costantino di Roma », detto così perchè nel Medio Evo si credeva raffigurasse quell'imperatore. Era invece la statua di « Marco Aurelio » che nel sec. XII stava di fronte a S. Giovanni in Laterano: motivo popolare per gli scultori romanici, spesso rappresentato anche sulla porta di una chiesa. Infatti i particolari del bassorilievo di Santa Maria corrispondono tutti alla descrizione che diedero del « Costantino » le prime guide medioevali di Roma e i romanzi o poemi popolari cavallereschi, ad esempio il *Libro delle storie di Fioravante*. E l'oggetto imprecisabile ai piedi del cavallo potrebbe raffigurare il prigioniero, simile a un nano, che era una volta per terra davanti alla statua di « Marco Aurelio »; la difficoltà nell'identificazione del soggetto è dovuta ai danni apportati alla scultura da tanti secoli. Sotto il frontone, a destra dell'arco, ancora sopra la porta centrale, c'è un altro bassorilievo rappresentante

⁸ 1, palmette. 2, rose. 3, palmette. 4, due lunghi draghi simili ad anguille, che vomitano sopra un uomo morto con le braccia incrociate, ed hanno la testa separata da quella del vicino da un piccolo sostegno di pietra alla corona dell'arco. 5, due file di modanature.

⁹ *Notes on Sancta Maria de Strata at Matrice, reprinted from the Papers of the British School at Rome, 1938, vol. XIV.*

un'altra leggenda¹⁰. Al di sotto di tale bassorilievo ma non in relazione con esso, si vede un cherubino cinto di un'aureola, avente sopra la sua testa due colombi (o pavoni) affrontati, che bevono a un vaso (la Fontana della Vita) e ai suoi piedi una piccola testa di toro, presentata di fronte. Essendo la scena deteriorata, appare di difficile interpretazione; ma è certo che anch'essa riproduce qualche leggenda del Medio Evo a noi sconosciuta.

Fure una leggenda del secolo XII ispirò lo scultore del bassorilievo a sinistra dell'arco sotto il frontone¹¹. Il frontone e l'arco coi timpani descritti sono separati da una fascia orizzontale, divisa in due dalla sommità dell'arco e contenente la rappresentazione di una scena biblica. Vediamo un cetaceo che inghiottisce Giona sull'estrema destra e lo rigetta sull'estrema sinistra, e nel mezzo due paia di mostri che si azzuffano.

Lo scultore del timpano nell'arco sopra la porta cieca a sinistra dell'ingresso principale preferisce di nuovo una scena cavalleresca¹².

¹⁰ Si narra che Roma, essendo stata assediata da un re (un saraceno o un mago), fu liberata da un cavaliere il quale, ottenuto un cavallo, apertagli una breccia nelle mura per uscire dalla città, tentò di sorprendere e catturare il nemico. Poichè aveva osservato che quel re si avvicinava ogni notte alle mura, presso un albero, e che la sua venuta era annunziata da un gufo, gli andò incontro vestito da mandriano lo afferrò e lo portò a Roma dove, in premio della coraggiosa impresa ottenne una somma di denaro e una statua in bronzo dorato. Ora nel timpano di Santa Maria c'è precisamente il gufo che annunzia l'arrivo del re all'albero, rappresentato da un tronco nel mezzo della scena; tra il gufo e l'albero c'è il mandriano che afferra violentemente il re barbuto, mentre un suo cortigiano cerca di difenderlo.

¹¹ La regina Drugiolina perchè aveva partorito due gemelli: Gisberto e Attaviano (o Ottaviano), fu accusata d'infedeltà e scacciata dal marito Fioravante. Essendo Attaviano stato aggredito da un grifone, intervenne un leone a salvare il bambino con l'uccisione dell'uccello rapace. Drugiolina si trovava in riva al mare e, alla vista di Attaviano fra le zampe del leone, spaventata fuggì su una nave; ma il leone si allontanò lasciando il bambino sulla riva. Aggiunge la leggenda che il leone, nuotando dietro la nave, accompagnò Drugiolina a Scandia (e da ciò il sospetto di lei che fosse suo marito) dove ella rimase molti anni, accolta dal re Balante e dalla regina, senza che sapesse di essere loro figlia. Essendo poi Balante caduto prigioniero del Soldano, e Attaviano cresciuto in età, Drugiolina lo armò della spada di suo padre, Durlindana; con questa egli, montato sul cavallo Gioioso, combattè il Soldano, sempre accompagnato dal leone. Orbene nel bassorilievo di Santa Maria c'è un leone con un bambino fra le zampe e al disopra un'altra scena con un leone che afferra le redini di un cavallo mentre il cavaliere impugna una corta spada, pronto a ferire.

¹² Essendosi Fioravante incontrato con tre Saraceni che avevano catturato una donzella (Ulia) figlia di re, questa, appena vide che egli era

Sopra la porta cieca a destra dell'ingresso principale è da osservare prima di tutto che l'arco è ornato da una fascia di rosette chiuse in un cerchio, eccetto che all'estremità destra, dove le rosette sono sostituite da un'aquila, un leone, forse un vitello con gambe umane e una figura grottesca con bastone in mano, a cavallo, sembra, di un'oca. Nel timpano tre medaglioni appoggiati alla corda dell'arco mostrano: in quello centrale un piccolo uomo in piedi, a capo scoperto che suona un grande corno, e in quelli laterali un cervo con ramosi corna. Due alberi aderenti alla curva esterna dei medaglioni laterali simboleggiano una foresta, mentre una decorazione geometrica riempie lo spazio fra gli alberi e il medaglione centrale. Al di sopra dei medaglioni è un cavallo sellato, con alti arcioni e imbrigliato, ma senza cavaliere. Dietro a lui segue un uomo con una forca da caccia a due denti. Il semicerchio è sottolineato da una fascia col solito motivo ondulato della vite. Sembrerebbe trattarsi di una scena di caccia; ma il fatto che quasi tutta la scultura di Santa Maria della Strada ritragga scene leggendarie e immaginarie, induce a supporre che anche qui si sia voluto ricordare una leggenda, e cioè il tradimento di Ganellone e la disperata suonata di corno di Orlando per chiedere aiuto dopo la rotta di Roncisvalle. Il cavallo nella parte superiore sarebbe quello di Orlando che aspetta Baldovino incaricato di portare a Carlo la notizia del disastro. Questa scena servì come fonte di ispirazione anche ai consimili bassorilievi eseguiti altrove, ad esempio nella cattedrale d'Otranto.

Nella porta secondaria della facciata meridionale (fig. 3), notevole a prima vista per la migliore conservazione delle sue sculture, per la grande testata quadrata e per il massiccio architrave, colpisce particolarmente il ricco arco semicircolare sorretto da pilastri piatti con capitelli guarniti di foglie spianate. La parte estrema dell'archivolto ha il bordo decorato a piccole foglie attaccate a un gambo che corre in onde ininterrotte attorno a tutto il semicerchio. Segue all'interno una seconda fascia scannellata adorna di foglie ovali finemente venate e poste strettamente una accanto all'altra in una fila continua. La parte interna è una fascia piatta di piccole pietre strette, quasi a forma di zeppe. È sostenuta, come la parte esterna,

cristiano si raccomandò a lui perchè la liberasse. Egli infatti uccise due dei tre saraceni e mise in fuga il terzo. Tutti i particolari di questa leggenda sono riprodotti nel bassorilievo di Santa Maria.

da capitelli piatti incastrati; quello sulla sinistra è scolpito con foglie, quello sulla destra con una daina. Questi capitelli però riposano, invece che su pilastri, su massicce pietre orizzontali. Dentro la fascia piana di pietra si presenta il bel timpano sorretto dal blocco dell'architrave; esso consta di due parti: quella esterna è una fascia piatta semicircolare tagliata da un sol pezzo di pietra. È scolpita con un « Agnus Dei » al vertice dell'arco e con un drago a ciascuna base, mentre un delicato disegno di foglie di



Fig. 3 — MATRICE - S. Maria della Strada:
portale della facciata meridionale.

palma incise copre gli spazi interposti. Le mascelle dei draghi hanno fitti denti, le loro gambe anteriori sono piccole e sottili come quelle d'un roscante; le code strettamente attorcigliate finiscono in due o tre forche. Il semicerchio più interno porta un'elaborata rappresentazione dell'« Ascensione di Alessandro il Grande al cielo ». Questi, a testa scoperta, con raggi che si partono dalla sua figura, sta in una « macchina » simile a un battello dondolante, con le braccia tese per tenere in alto i due pali con porzioni di cibo col quale allettare gli alati grifoni al di sotto del carro a volare su con lui per esplorare il cielo. Le ali di questi animali dimostrano ancora la maniera della scuola di Ruggero, Roberto e

Nicodemo. Si noti infine, incisa in carattere onciale sull'architrave, l'iscrizione: QUICUMQUE FECERIT VOLUNTATEM PATRIS MEI (sic) QUI IN CELIS EST IPSE INTRAVIT. La scena dell'« Ascensione » è un fatto notissimo della vita leggendaria di Alessandro il Grande, rappresentata anche in avorio, in tessuti e in ricami. Lo troviamo scolpito nel tempio di Matrice circa venti anni prima che riappaia nel mosaico del pavimento di Otranto.

Considerato che Santa Maria della Strada è forse la più notevole costruzione romanica rimasta nella provincia di Campobasso, che gli episodi del ciclo romano e carolingio rappresentati nella sua scultura sono unici nella stessa provincia, rari in Italia e anteriori a quelli di altre regioni, possiamo renderci conto della grandissima importanza archeologica, artistica, storica, di questo bel gioiello d'arte abruzzese ¹³.

* * *

Breve cenno merita una magnifica tomba che si trova all'interno della chiesa, addossata alla parete della navata destra. Il sarcofago poggia su quattro basse colonnette ed è decorato sui fianchi da un rosone, e sulla fronte, divisa in tre formelle, dal Redentore seduto e da due stemmi con l'emblema dei d'Aquino. Sopra il sarcofago giace la figura scolpita del sepolto mentre due angeli ai lati sorreggono le cortine. La tomba culmina con una nicchia ad arco acuto nel cui timpano è scolpito un « Agnus Dei ». Al centro della nicchia c'è un frammento di ambone, costituito da un'aquila che sostiene il leggio con un libro su cui, in carattere onciale del XII sec., si legge: MORE VOLANS AQUILAE VERBO PETIT ASTRA JOHANNES, e da un angelo (forse l'arcangelo Michele) che trafigge un drago. Il bassorilievo è in stucco, del genere di cui si servirono spesso Roberto e Nicodemo. Ai due scultori appunto pare debba attribuirsi il frammento che non ha quindi alcun nesso con la tomba da ascriversi al XIV secolo.

Poichè all'interno del sarcofago sono stati trovati i resti di tre persone, l'identificazione del primo che vi fu sepolto è stata

¹³ Cfr. G. AURINI, in « Rassegna d'arte degli Abruzzi e Molise », 1912, n. 1, p. 15.

argomento di lunghe discussioni e di numerose supposizioni. Il popolo propende per il Re Bove; altri ha pensato a Gemma di Lupara, per non citare che le tesi più accreditate. Orbene, la tomba si ricol-



Fig. 4 — MATRICE - S. Maria della Strada:
frontone della facciata occidentale.

lega a Clemenza di Lupara la quale sposò, in seconde nozze (verso il 1330) Manfredo di Monforte, fratello di Riccardo che ebbe per moglie Tommasa del Molise, figlia ed erede di Guglielmo, l'ultimo dei signori normanni di Campobasso. Morto Riccardo nel 1338, Tommasa sposò Berardo d'Aquino, e morto questi nel 1345 sembra

naturale che fosse sepolto nel vicino tempio di Santa Maria. È infatti della famiglia d'Aquino lo stemma scolpito sul sarcofago¹⁴. Parimente a Clemenza di Lupara, e a suo figlio Pietruccio di Monforte, va riferito lo stemma scolpito sul sostegno della pila dell'acqua benedetta, simile ad altri che si vedono a Campobasso. Esso forse ricorda un dono fatto alla chiesa da Cola di Monforte, conte di Campobasso, dopo il terremoto del 1456, e al medesimo possono attribuirsi i restauri eseguiti in quell'occasione a Santa Maria.

ACHILLE DE RUBERTIS

¹⁴ Lo stesso stemma si può vedere nella cappella della Pietà in San Domenico maggiore a Napoli, dove sono altre tombe di quella famiglia, tutte della scuola di Tino di Camaino e della seconda metà del sec. XIV.

Michele da Firenze ad Adria

Gli studiosi sanno ormai che cosa sia questo Michele da Firenze, di casato Dini, che ha raccolto in sè le voci più disparate, dal monumento di Francesco Rozzelli di Arezzo, eseguito nel 1430-31, alle sculture dell'anonimo Maestro della cappella Pellegrini di Verona, condotte dal 1433 al 1438, al cosiddetto « Altare delle statuine » del Duomo di Modena, elevato nel 1442, che ancora Adolfo Venturi poneva all'ombra della scuola di Jacopo della Quercia pur notando Michele attivo per gli Estensi a Belfiore nel 1441. È un grazioso discepolo di Lorenzo Ghiberti più di lui vago delle decorazioni gotiche, di gusto pisanelliano, che amò accompagnare alla sua opera figurativa, di timbro schiettamente toscano, nei modi graditi all'Italia settentrionale, ove svolse la sua attività maggiore e matura.

Dopo il breve periodo passato in patria si susseguono quello fondamentale di Verona, e quello emiliano, fra cui sarà forse da porre una parentesi lombarda, testimoniata dalle opere di Castiglione d'Olona, di Brescia e del Castello Sforzesco di Milano.

A Venezia non pare sia il caso di affacciarlo, giacchè vi dominano artisti maggiori e le sculture in terracotta, che pure vi esistono, a cominciare dalla tomba del Beato Pacifico, sono di un timbro toscano più deciso e più alto.

Restava da chiarire il capitolo adriese, di cui aveva fatto cenno Giuseppe Fiocco chiarendo alfine la fisionomia e l'individualità del piccolo Maestro; capitolo il quale potrebbe essere una specie di conseguenza di quello ferrarese, giacchè la paletta di Raccano presso Polesella, opera certa e notevole di Michele da Firenze pubblicata in questa stessa rivista nel 1952, ci conduce nell'ambito del dominio Estense e ne rappresenta forse l'inizio.

Il Fiocco, che non conosceva allora l'opera di Raccano, si basava per Adria soltanto sui frammenti di terracotta del Museo

Bocchi e sul magro accenno della guida di F. De' Lardi a certi altari in cotto già esistenti nella Cattedrale, da cui pensava provenissero.

Per arrivare a conclusioni più precise occorreva quindi condurre delle ricerche sistematiche, ed è a queste che mi sono accinta, con i risultati che espongo.

I primi elementi illuminanti la predetta ricerca restano naturalmente le opere, cioè il gruppo dei frammenti di terracotta raccolti nel Museo Bocchi e costituito da una ventina di pezzi in tutto, visto che circa la paternità loro non ci possono essere dubbi, dato il fare dei pilastrini, delle nicchie, delle figure dei Santi, dei visetti arguti e vivaci degli angioletti, inconfondibili per l'arte di Michele da Firenze, e da lui sempre prediletti.

Ma ad esso va fatta un'aggiunta notevole, riguardante un altro gruppo di frammenti della stessa provenienza, che ho potuto individuare nel Museo di Treviso con l'aiuto dei dati offertimi cortesemente dall'architetto Scarpari, ispettore onorario alle opere d'arte e ai monumenti di Adria.

Il gruppo di Michele da Firenze esistente a Treviso infatti, ridotto a quattro soli pezzi dopo il bombardamento del 7 aprile 1944, era arrivato al Museo nel 1830 dal Capitolo, a cui lo aveva lasciato il canonico Stefano Bocchi, appartenente alla ben nota e dotta famiglia di Adria.

Chiarita l'assegnazione dei frammenti di Treviso al gruppo di Adria, se ne può trarre un elemento prezioso per valutare il numero e il tipo degli altari della sua cattedrale, che anche il De' Lardi cita al plurale, e che il Fiocco aveva persino ritenuto potessero salire al numero di cinque. Che fossero più d'uno provano i due bassorilievi dell'« Annunciazione », esistenti, uno molto guasto ad Adria e un altro, in migliori condizioni, a Treviso. C'è inoltre un terzo angelo acefalo ad Adria, di profilo, arieggiante l'Arcangelo dell'« Annunciazione », che se non rappresenta invece una delle statuette terminali usate talvolta da Michele per decorare le sue cuspidi triangolari, potrebbe valere quale indizio di un terzo altare.

Ed è a questo punto che le notizie storiche hanno permesso di fare un passo avanti. Compulsando le carte della biblioteca del Museo Bocchi mi capitò di trovare un opuscolo di Francesco Girolamo Bocchi, vissuto fra il 1784 e il 1810, fratello del citato canonico Stefano. L'opuscolo, stampato nel 1807, s'intitola: *Dis-*

sertazione sopra una vecchia pala ad uso d'altare che esisteva nella Cattedrale di Adria. Da questo opuscolo e da certo manoscritto del 1867, scovato nella stessa biblioteca, si poteva dedurre quanto segue. Che nell'anno 1634, accanto alla porta occidentale del Duomo esisteva *una pala con diversi Santi tutti di pietra cotta intagliata con fiori ed indorata, vecchia et molto antica.* Pala davanti a cui si trovava un tempo un altare. L'autore della *Dissertazione* cita le parole di Don Alfonso Bocchi, il quale nel 1637 scriveva che *tra le altre figure eravi anche l'immagine della Madonna della Vita.... che prima era drio il muro del Frontespizio* (della chiesa) *verso il Sagrato*, rammaricandosi che da più di 70 anni, cioè da prima del 1567 non vi si dicesse più la Messa. Il che lascia dedurre che davanti alla detta « Madonna » non si fosse ormai altare. *Questa Pala di pietra cotta, adorna di molte Sacre Immagini e di gotica architettura, aveva nel mezzo la Beata Vergine intitolata la Madonna della Vita, col Bambinello Gesù in braccio, il Santissimo Crocifisso colla B. V. addolorata alla destra e S. Giovanni Evangelista alla sinistra, S. Pietro Apostolo, S. Agnese, S. Antonio Abate, e S. Cristoforo ai lati, essendosi tutte le altre parti spezzate in più pezzolini, e trafugate: onde noi di molte ne piangiamo per sempre l'irreparabile perdita.* Aggiunge Francesco Girolamo Bocchi, che se al tempo del Canonico parente di Ippolito la pala era dorata, non v'era ormai di cotesta doratura, al suo tempo, che *picciol vestigio.*

Quello che evidentemente ancora appariva *era che dette figure si vedevano dentro varie nicchie o Cappelline graziosamente compartite e disposte; che queste stesse nicchie o Cappelline nel loro particolare frontespizio terminavano al di sopra a sesto, o acuto, o triangolare; che venivano separate da alcune colonnette adorne delle loro basi e dei loro capitelli, e che infine terminavano in altrettante cornici.*

In ogni modo la grande pala plastica (perchè di una sola si fa sempre parola, essendo le altre totalmente scomparse già nel '500) sussisteva, come si deduce dal citato opuscolo e dalle « memorie » manoscritte di Francesco Antonio Bocchi, datate 1867; e sussisteva perchè nel mezzo si trovava quella statua della « Madonna » a cui gli Adriesi dedicavano tuttora un certo culto. Esso apparve però insufficiente al vescovo Mantica, il quale nel 1634 ne deplorava il quasi abbandono, suggerendo di porre la « Madonna » su un altare apposito, che fu infatti poco dopo eseguito e larga-

mente beneficiato e venerato. Ma ciò fu la causa della ultima distruzione della pala tutta, perchè, ritenuta inutile, anzi ingombrante, venne nel 1762 completamente dispersa per consiglio dello stesso Vescovo di allora. Francesco Gerolamo Bocchi ricorda persino i nomi dei privati cittadini che si erano impadroniti di alcune statue, murandole per devozione nelle loro case. Donde pare sparissero, abbastanza di recente, braccate dagli antiquari, i quali si dice le vendessero come opere di Jacopo della Quercia o della sua scuola. Vanteria che in fondo non era, come si è visto, tanto lontana dalla verità.

La sola « Madonna » sopravvisse, almeno finchè, nel 1870, con la ricostruzione del Duomo di Adria, che mandò purtroppo all'aria gran parte dell'antico edificio risalente all'undicesimo secolo, la vecchia immagine non fu sostituita da una nuova, eseguita dal veneziano Martino Trevisan, e sull'antica cadde l'oblio, tanto che si ritenne o distrutta o venduta.

Anche le ricerche però hanno talvolta il loro frutto positivo, oltre a quello del sapere.

La mia assidua indagine risvegliò evidentemente in un vecchio sagrestano un certo rovello, e valse ad acuirgli la memoria. Così avvenne che in un ripostiglio dimenticatissimo, fu ritrovata la statua della « Madonna », se non intatta, in discrete condizioni. L'architetto Scarpari provvide a farla prudentemente risarcire, ed ora rivedrà la luce, se non nel Duomo che tanto la trascurò, nel Museo, a cui ci auguriamo sia data, anche per riunirsi ai frammenti dei vecchi altari distrutti tanto barbaramente.

Ecco la riproduzione dell'immagine risorta (fig. 1). È una statua di terracotta ad alto rilievo, non a tutto tondo, di cm. 80 di altezza, che basterebbe col suo fare, davvero alquanto nei modi di Jacopo della Quercia, sebbene piuttosto minuto e trito, a convalidare la probabilità che l'altare da cui proviene fosse quella maggiore dell'antica Cattedrale, come l'« altare delle Statuine » era stato per Modena, tanto assomiglia a quello, dominando nel centro del registro inferiore.

La riproduzione che se ne offre, vale a rappresentarcela nel principale aspetto che la statua offre, e serve anche a provarci la grazia gentile che anima l'opera, naturalmente assordita dalle ridipinture. È davvero alquanto nei modi graziosi del Quercia il bel gioco del manto, drappeggiato nobilmente lungo la snella figura; ed è a suo modo vivo l'accento del capo pensoso della

Madre, e inconscio e fresco quello del suo guizzante Bambinello nudo, dove può apparire un certo lezio, e solo forse nel gioco dei



Fig. 1 — MICHELE DA FIRENZE. *Madonna della Vita*.
(Adria - Duomo).

capelli di Maria, arricciati con grazia alquanto artificiosa. Ma l'opera resta in ogni caso notevole, sia in sè, per quello che effettivamente vale e dice, sia come segno di un piccolo mondo scomparso, che arricchisce anch'esso di una qualche nuova luce il propagarsi del Rinascimento toscano del Veneto.

Concludendo è facile collocare la statua surricordata, anche temporalmente, insieme a tutto il complesso polesano, se si parte dalla datazione dell'«altare delle Statuine» di Modena, chiarita dal Dondi, cioè il 1442, e dalla data del 1441, scoperta da Adolfo Venturi per i lavori di Belfiore. Sia che le sculture di Adria appartengano a un tempo precedente, il che pare meno probabile, del gruppo emiliano citato, sia che spettino a un tempo posteriore, esse devono gravitare intorno al 1440; cioè investono l'ultimo momento cognito dell'attività di Michele da Firenze, di cui non si ha più notizia dopo l'altarone del Duomo modenese. È quindi la chiusa di un'attività, che ha diffuso per tanta parte dell'Italia settentrionale la voce toscana, in un tono sommesso e corsivo, ma forse anche per ciò più accessibile e più accetto; meritevole in ogni modo di essere considerato con attenzione e con amore perchè non privo di una voce viva anche per noi.

E. PETROBELLI

Un'opera giovanile di Domenico Veneziano?

Una recente mostra dei primi pittori quattrocenteschi organizzata tanto degnamente a Firenze, ha sollecitato la messa a fuoco di quanto potesse in qualche modo richiamarsi al momento eroico del Rinascimento toscano. Un tempo in cui ci si rifugia con la maggiore nostalgia, riconoscendovi gl'incunabuli del nostro spirito moderno travagliatissimo.

È oggi di gran moda parlare di spazi e di rapporti, e perfino di una quarta dimensione appena percepibile alla scienza, e pare un refrigerio ricordare come questi umili entusiasti fiorentini sapessero realizzare col mezzo della prospettiva, poeticamente e sperimentalmente raggiunta, quel superbo e insieme razionale e positivo organismo che l'accademia potè troppe volte degenerare a semplice virtuosità, ma che resta non pertanto una delle più grandi conquiste dell'uomo nuovo, uscito dal Medioevo, e insieme l'indice massimo, o, se si vuole, il simbolo, della più ordinata e costruttiva visione umana.

Fu proprio il suo richiamo la voce che folgorò Domenico di Bartolomeo Veneziano, nel momento dell'incontro fortunoso che rappresentò l'avvento dei toscani fra le lagune.

Pisanello aveva appena finito di dipingere il Palazzo Ducale, accanto ed al seguito di Gentile da Fabriano, di cui aveva raccolto i fioriti incantamenti evocando con tocco di farfalla e con fantasia favolosa le vicende leggendarie della Serenissima. Fu il momento in cui si affacciò Paolo Uccello.

Tutti sanno che la sua opera richiesta per la fama conquistata in patria quale abilissimo musaicista, ha tuttora vivaci riflessi sotto le volte d'oro di San Marco anche se le figure che sicuramente vi eseguì sulla facciata, e che Gentile Bellini rievoca nella sua famosa pittura riproducente la piazza con a sfondo la chiesa superba, sono sparite.

Qua e là in certi mazzocchi dell'atrio oltre che nelle figure di Silvestro e di Antonio, e perfino in certi motivi pavimentali, si sente il timbro del suo magistero, subito corroborato e affiancato dall'opera giovanile di Andrea del Castagno.

Il che non dirò fosse per i veneziani una grande soddisfazione, perchè il loro gusto rimaneva troppo legato al prossimo passato bizantineggiante e gotico fiorito, che meglio aveva interpretato Pisanello, o potevano interpretare il milanese Matteo Raverti, figlio dell'opera del Duomo di Milano, i locali Giovanni e Bartolomeo Buon: passato che era antitetico in ogni modo al Rinascimento. Ciò che era accoglibile e appetibile, solo che si arrivasse nella vicina Padova, terra legata all'Italia centrale sino dal tempo di Giotto, di Giovanni Pisano e del Petrarca, non lo era affatto nella città lagunare, che dalla terraferma era stata sempre separata ed aveva ordito una sua visione artistica fastosa fulgidamente cromatica e incantata, che il sistema fiorentino, con le sue conquiste geometriche e plastiche, sembrava voler spezzare e rinnegare decisamente.

Un veneziano per aver fortuna, seguendo le vie della Toscana, doveva trovar lavoro fuori della patria, e lo provano già i taglia-pietra De Sanctis, pur avendo ammansito al massimo le indicazioni di Giovanni Pisano, e lo provano anche più i Dalle Masegne, che seguirono a Firenze il loro fugace maestro Nino Pisano, autore della tomba del Corner ai SS. Giovanni e Paolo, opera firmata e datata 1368.

Quasi un secolo dopo, alla imposizione ufficiale dei toscani, iniziata dai Lamberti nel 1415, e seguita appunto da Paolo Uccello e da Andrea del Castagno, la città rispondeva con la Cà d'Oro, ultimo Palazzo-trina della grande tradizione architettonica medioevale veneziana, e con la fioritissima « Porta della Carta », eseguita dai Buon intorno al 1438, due fra i massimi esempi del più dichiarato, particolare, cocciuto, goticismo veneziano.

Per far fortuna a Venezia bisognava rimanere fedeli a quell'incoercibile ideale, che fu del resto la sua forza e la sua fortuna, facendola sboccare nella pittura che accolse i suggerimenti della prospettiva, ma domandoli con il colore, o bisognava esulare.

Seguì decisamente cotesta via Domenico Veneziano, forse partito dalla sua città natale al seguito di Paolo Uccello, che doveva averlo sopra tutti colpito col suo fanatismo prospettico e con la sua meravigliosa semplicità di spirito. Ma ne partì, e mi pare che lo si

dimentichi troppo spesso o lo si consideri meno di quanto è giusto, portando in petto quell'amore tutto veneziano per il colore luminoso e puro che fu la sua caratteristica dichiarata a Firenze, e che trasmise al suo sublime discepolo Piero della Francesca, l'artista che più fece, della luce, suo peculiare dono e dono tutto settentrionale, la direttiva dei suoi dipinti, portandola ad una tale assolutezza da farlo credere pioniere di una pittura, che è invece altra cosa, poichè basata non soltanto sul più avveduto cromatismo e sulla luce astratta, ma sul tono. La pittura tonale è cosa differente, e doveva venire piuttosto dalla rivelazione fiamminga di Antonello da Messina, come Antonello da Messina doveva solo avere da Padova e da Ferrara quella della prospettiva, organizzatrice necessaria anche della visione aerea e costruttivamente coloristica.

Per questo non ritengo che si debba portare innanzi, oltre al 1440, il tondo con l'« Adorazione dei Magi » di Berlino, indicata dal Berenson sino dal 1894, ma ripresa decisamente dal Fiocco e da Roberto Longhi.

Nella datazione mi sembra si debba tener conto di un fatto importante: che l'opera insigne, mi si dice oggi malamente ridotta, è bensì già toscana nella organizzazione prospettica della scena, ma è invece per il tipico sfoggio dei costumi, oltre che per lo sfondo, che rievoca il lago di Garda, decisamente eseguita sotto la suggestione del Pisanello. Tanto evidente che lo Hill, il più quotato conoscitore della medaglistica nostrana, nella sua monografia dedicata al grande gotico veronese, pone il tondo fra le sue opere indiscutibili, e come tale lo riproduce.

A me pare sia bene non dimenticare i suggerimenti dei nostri maestri, e cotesta attribuzione dello Hill mi sembrò al proposito decisamente significativa perchè l'opera sia posta nel primo tempo dell'arrivo di Domenico in Firenze che non doveva più lasciare. Tanto più che il richiamo veronese non è solo imposto dal tondo berlinese, è anche non meno vivacemente affacciato da un motivo che la pittura toscana accoglierà con entusiasmo, e renderà corsivo e persino manierato e stucchevole nelle ripetizioni di Pier Francesco Fiorentino: il motivo del roseto. La bella « *Madonnina* » acquistata dai Böhler di Monaco, ed oggi in America, lo prova ed è quella certo che ha dato il via a questo gentilissimo sfondo, che non ha in Toscana precedenti, mentre è tale da non richiedere troppe insistenze perchè venga riportato alla sua poetica fonte: cioè a Stefano da Verona e al Pisanello.

C'è del resto una reciprocità fra Verona e Firenze che può essere al riguardo ricordata con grande profitto. Che cioè l'insegnamento di Paolo Uccello, del sognante fantasioso maestro, potè essere presente a Domenico sino da quando frequentava giovanetto la bottega del Pisanello; tanto è vero che anche costui se ne invaghi a suo modo, come fanno chiara testimonianza, giustamente sottolineata dal Fiocco, l'affresco di S. Anastasia a Verona con i suoi grevi cavalli di scorcio e quel sentore prospettico che anima, senza sconvolgerne il fondamentale significato araldico, le medaglie del veronese, le quali in questo modo, sospese fra Gotico e Rinascimento, ci appaiono la più alta realizzazione raggiunta in cotesto campo singolare dall'arte nostrana.

Nè mi sembra si debba anche dimenticare che, se Paolo Uccello fu artista tale da folgorare il giovanetto Domenico Veneziano inducendolo ad abbandonare la patria, e a divenire a Firenze tal maestro da poter proporsi all'illuminatissimo intenditore Piero de' Medici, scrivendogli da Perugia il 1° aprile 1438, quale maestro capace di fare *chose meravigliose*, e alla pari dei *boni* pittori che riconosceva esistere all'ombra del cupolone del Brunelleschi; non fu inutile neanche Domenico per chi lo aveva convertito. Se anche Paolo Uccello infatti si volse sempre più, e massime nell'opera sua ultima, al colore, sfuggendo alle primitive predilezioni per il monocromato, o per le tinte più discrete, lo si deve per certo all'impulso del Veneziano, in questo campo più dotato di lui e di tutti i toscani prima di Piero della Francesca.

È con queste premesse che io mi permetto, dopo averne avuto incitamento dal mio maestro, di proporre una suggestiva attribuzione a Domenico Veneziano, tale da inserirsi anch'essa in cotesto suo tempo primo e verginale.

Si tratta di una tavoletta del lascito Monga un tempo esposta in certi localucci soprastanti il Teatro Romano, ma oggi trasferita nel Museo di Castelvecchio di Verona, tavoletta che si può supporre, date le dimensioni di appena cm. 21 x 35, parte mediana di una predella (fig. 1).

Porta il n. 2148, ed è esposta sotto l'insegna di Jacopo Bellini e come tale si vede pubblicata non già nelle monografie dedicate al maestro, a incominciare da quella maggiore di Corrado Ricci, che ancora non poteva conoscerla, o da A. Venturi, o dagli elenchi del Berenson, che pur sono del 1935, ma dal *Catalogo della mostra*

di *pittura Veronese*¹, e dal Van Marle². Ma sia dall'uno che dall'altro senza giustificazioni.

Il breve commento del Catalogo veronese: «Opera di così fine e deciso disegno che ne esce creata non solo la forma, ma l'atmosfera e il sentimento», oltre ad essere piuttosto retorico, appunto perchè parla di un'opera che è già nell'aura del Rina-



Fig. 1. — DOMENICO VENEZIANO - *Pietà*.
(Verona, Museo di Castelvecchio).

scimento, significa proprio il contrario di quanto ci si può aspettare da Jacopo Bellini. E in quanto al Van Marle, l'avvicinamento a una tavola attribuita dal Berenson³, un «S. Girolamo» leggente, che esula da ogni respiro di paesaggio e di prospettiva, ci pare anche meno illuminante. Entrambi gli accenni ci sembrano così troppo poco impegnativi perchè si possa davvero parlare di una attribuzione convincente o in qualche modo concorde, cioè di un deciso riconoscimento, ma solo di un tentativo di assegnazione in attesa

¹ A. AVENA, *Capolavori della Pittura veronese*, Verona, 1947.

² R. VAN MARLE, *Italian Schools of Painting*, vol. VII, 1935, p. 102.

³ B. BERENSON, *Venetian Painting in America*, Londra, 1916, p. 25.

di un vero apporto critico. Ed è tutto ciò che rende più agevole il nostro discorso.

Non neghiamo che la tavoletta presenti qualche carattere belliniano, particolarmente nel colore, fors'anche in certe caratteristiche fisionomiche del viso del Cristo (fig. 2). Ma presenta soprattutto una



Fig. 2 — DOMENICO VENEZIANO - *Pietà* (part.).
(Verona, Museo di Castelvecchio).

così chiara organizzazione prospettica, un senso così formale del paesaggio, una così marcata propensione alla monumentalità che male si adatterebbe a Jacopo Bellini e che subito ci fa pensare a un pittore toscano. Così, mentre d'altra parte il senso sfumato della luce e del colore ci escludono con altrettanta forza che si possa

trattare di un artista educato al di fuori del settentrione, gli elementi rinascimentali sono così vigorosi ed acquisiti che ci impongono di pensare per lo stesso artista, ad un decisivo influsso dell'arte toscana. Ora soltanto Domenico Veneziano, come abbiamo visto, può prestarsi a questa simbiosi di tendenze tanto diverse, e la tavoletta potrebbe testimoniare il delicato momento della conversione. Non sarebbe la sola prova al proposito: chè lo è pure come abbiamo visto il tondo di Berlino.

In questa « Pietà » di Verona, tuttavia, la coscienza formale è ancora maggiore, arriva vorremo dire ad una padronanza completa, senza però che la dolcezza dello sfumato pittorico ne sia diminuita, anzi raggiungendo proprio qui una specie di vertice, come se il pittore allargando le sue quinte avesse voluto rendere ancora più leggero il suo colore. Più tardi, in Toscana, a contatto con una forza plastica più perentoria, gli mancherà questo scrupolo, e sarà facendo squillare ancora più la sua luce che egli si sentirà di sottomettere la fierezza delle forme che lo avvincevano. Qui ancora si accosta ad esse ammorbidendole.

Il contatto con Paolo Uccello appare evidente: quelle montagne dello sfondo sono toscane, hanno la stessa natura di quelle che Paolo Uccello dipingerà nelle storie del Chiostro Verde, montagne da cui sono scomparse tutte le strade di Gentile, dove sono svaniti tutti i castelli del Pisanello, che invece Jacopo Bellini aveva conservato nel suo romanticismo veneto. Esse sono le montagne della nuda terra, come le aveva sentite Masaccio.

E inoltre quella specie di monocromia, non pare, oltrechè ispirata dal soggetto, un omaggio, anche se omaggio pieno di conferme venete, alla severità coloristica di Paolo Uccello?

Jacopo Bellini mai farà montagne e prospettive di questa maniera. In lui le valli si aprono limitate, piene di intimità e di sorprese, come calli veneziane; e poi Jacopo Bellini non ha energia di impianto, la prospettiva gli è una fatica, ogni scorcio è per lui uno sforzo. L'inquadratura è invece qui cosa sicura. Poi Jacopo Bellini ha sempre una messa a fuoco tranquilla: la sua monumentalità si stempera prima di arrivare alle cornici del quadro, come onda che ha tempo di calmarsi prima di arrivare alla riva. Il senso monumentale qui invece sta per diventare quasi prepotente, ed il capo del Cristo anche se mesto e reclinato, sfonda la cornice con una semplice aureola crociata, che fa pensare all'Angelico, non ai dischi arabescati del Bellini. Ma la dolcezza della luce, la tristezza

del Cristo, quanto sono ancora venete! E quella vegetazione pronta a riempire ogni fessura fertile nella valle desolata, non ha la vitalità dei sempreverdi coltivati nelle serre di Stefano e del Pisanello? Vegetazione che Domenico Veneziano non abbandonerà mai e con cui addolcirà ancora le pietre ed i deserti. E sono già tipicamente suoi quei pini che si levano mesti e maestosi e che svetteranno sempre nei suoi paesaggi. La luce è tutta ovattata di sfumature, ma è da questa luce che dovranno partire i brividi del pugnale che uccide Santa Cecilia, i brividi delle città che si affacciano al sole.

Anche la solitudine di questa « Pietà » di Verona, ricorda quella di altre scene di Domenico Veneziano. Tuttavia c'è una familiarità con la natura molto più notevole che in Paolo Uccello. La tavoletta rappresenta un Cristo che sorge dal sepolcro davanti ad una valle montuosa. Il Cristo, il cui capo reclinato è sorretto dalla grande aureola, si direbbe sorga dalla terra e dalla materia come le montagne, e quel suo ergersi libero è tutto fermato dal ripiegare del viso, dagli occhi abbassati, dalla bocca che ha chiuso le ultime parole. Non vi sono Marie a sostenere le membra tormentate, ma solo monti, non vi sono angeli a circondare il cielo, ma solo alberi che sostano quasi funerei. E le montagne vengono a disporsi in pesanti strati di roccia quasi a dare un'idea di sotterraneità e di tomba. Il cielo, quinta più lontana, è puro, vasto e imponente, soffuso di luce rarefatta e d'un azzurro calmo che pare vada verso la notte.

Questo silenzio delle roccie, della natura e del cielo accrescono la mestizia dolorosa del viso tutto assorto.

Sono usi i personaggi di Domenico Veneziano ad ascoltare queste raccolte voci del sentimento? Sono usi, nei loro nitidi gesti a questo sussurrare interiore? Lo sono. Domenico Veneziano diede sempre un segreto, molto e molto riposto ai suoi visi: nel compiersi, il moto delle sue figure si ferma per un fuggevole attimo, palpitante, un solo fuggevole attimo, ma in cui i pensieri fanno a tempo a raccogliersi ed a colorarsi in un sentimento. Così il pittore che di fronte agli altri toscani sembra più superficiale perchè meno oratorio, rivela la sua intimità. Le braccia del Cristo cadono aperte come a ricordare la posizione della croce. Cadono esse pure come vinte dalla gravità della materia e la cornice abbassandosi si adagia al loro movimento. Sentiamo che se si allargassero occuperebbero tutto l'orizzonte, indicherebbero la dimensione più grande.

Ma reclinano, come il capo, e sono i monti ad allargarsi intorno con la loro impassibile armonia.

C'è nella visione un respirare lento e grave, una pace di rinuncia. Ma c'è nello stesso tempo un perdurare tenace di forze insopprimibili: quel petto eretto, quei monti sorgenti, quell'ergersi degli alberi.

E nello stesso tempo ancora c'è quel viso così sfumato e delicato, quei capelli morbidi e serici tutti illuminati di luce dolcissima, a cui corrisponde un poco la tenerezza degli alberi, la levigatezza delle rocce, la leggerezza del cielo.

Entro l'oro della cornice si diffonde la poesia dei grigi, più chiari nel Cristo, più scuri nelle montagne. La cornice è dorata come l'aureola e costituisce quasi un'architettura del quadro, entro cui, dietro al corpo del Cristo, si allunga la prospettiva. La prospettiva, la strada che Domenico Veneziano aveva davanti a sè, che aveva scelta, e che doveva portarlo, come si è detto, a profumare di rose veronesi i giardini di Firenze.

CAMILLO SEMENZATO

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per i rapporti tra l'arte toscana e l'arte veneta nella prima metà del '400 vedi soprattutto G. FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927. Pure il Fiocco ha messo in luce la singolare importanza della scuola veronese da Altichiero a Stefano e a Pisanello.

Per i rapporti tra Domenico Veneziano e Piero della Francesca vedi R. LONGHI, *Piero della Francesca*, (Valori Plastici, Roma).

Il più aggiornato profilo su Domenico Veneziano è dovuto a M. SALMI, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano* (Valori Plastici, Roma). In esso il tondo di Berlino è attribuito al periodo della maturità dell'artista. Si veda ancora l'ottimo *Catalogo della Mostra di quattro Maestri del primo Rinascimento*, Firenze, 1954.

Un breve saggio sulla luce di Domenico Veneziano, senza però che ne sia messa in evidenza la differenza con quella toscana, è stato scritto da W. BOECK, in « Pantheon », 1934, pag. 79.

La “Madonna del Mare” dell’Accademia di Firenze : Botticelli o Filippino ?

La piccola tavola della « Madonna del Mare » nella Galleria dell’Accademia di Firenze (mt. 0,40 x 0,28) fu attribuita dal Gamba¹, al quale si deve anche l’invenzione del suo simpatico nome, al Botticelli, e ciò in base al suo stato assai cattivo prima del restauro eseguito nel frattempo con successo. Per il tipo sentimentale della Madonna il Gamba la mette in rapporto con la così detta « Madonna Raczynski », esposta fin all’ultima guerra nel museo di Berlino, e la cui datazione intorno alla metà dell’ottavo decennio è generalmente accettata. Nello stesso periodo Filippino Lippi lavorava come scolaro nella bottega del Botticelli, creando — come provano le tavole conservate — anzitutto immagini di devozione e cassoni, in cui si possono riconoscere con evidenza sempre crescente i caratteri del suo stile maturo. Naturalmente egli si appoggia alla maniera del maestro più anziano, anche se non è possibile provare che egli abbia eseguito le sue composizioni servendosi di schizzi del Botticelli, come il Gamba² ha supposto. Non sarebbe quindi da meravigliarsi, se la « Madonna del Mare » ricordasse nel suo tipo e in numerosi particolari i dipinti del Botticelli, anche se essa risultasse opera di Filippino ventenne. Vi sono anzitutto due momenti nell’impostazione generale del quadro, che fanno pensare a Filippino invece che al Botticelli come inventore della com-

¹ C. GAMBA, *Botticelli*, 1936, p. 122. Questa attribuzione fu accettata da U. PROCACCI, *La Galleria dell’Accademia di Firenze*, Roma 1951, p. 50. VAN MARLE, *The Development ecc.* XII, 1931, p. 248, invece dà il dipinto all’« Amico di Sandro ».

² *Filippino Lippi e l’Amico di Sandro*, in « Miscellanea di Storia dell’Arte in onore di I. B. Supino », 1933, p. 461.

posizione. In prima linea è significativa la costruzione prevalentemente piana della figura entro il contorno chiuso e regolare, che ricorda le « Allegorie » della Galleria Corsini e la « Madonna con Sant'Antonio » a Budapest. Nei quadri del Botticelli predomina invece sempre la sistemazione spaziale della figura, alla quale il contorno è sottoposto. Parimenti non troviamo nel Botticelli una divisione così puramente planimetrica del fondo qual'è qui data dal pilastro dietro la Madonna; nelle opere del Botticelli tali elementi architettonici hanno sempre una funzione prospettica in modo da produrre un'impressione di profondità. D'altra parte, tali divisioni piane si trovano nelle opere di Filippino, per esempio nella « Madonna » di Berlino, opera giovanile, e nell'« Adorazione » della Galleria Nazionale di Washington. Parliamo subito anche del paesaggio nel fondo, perchè esso ci dà forse gli indizi più chiari per l'assegnazione a Filippino. Nelle formazioni alte e appuntite degli scogli si manifesta lo stesso sentimento *tardo-gotico* come nelle torri sottili e slanciate dei tre quadri con la Madonna summenzionati. Nel tondo dell'« Adorazione » di Leningrado, si vedono accanto a tali torri anche degli scogli come nel quadro dell'Accademia. Queste forme di un manierismo *gotico* si cercano invano nei paesaggi del Botticelli.

Dipende dalla concezione planimetrica, se nel disegno della figura certe linee, come quella che separa l'orlo scuro del mantello dalla veste chiara o il lembo dorato del mantello sopra le ginocchia, assumono un significato autonomo. Le donne sedute della tavola della Galleria Corsini offrono buoni esempi per questa particolarità del giovane Filippino; là si trovano anche analogie significative per l'andamento delle pieghe della veste, che si aprono dall'alto in basso in forma di un ventaglio. La formazione delle pieghe del mantello verdastrò non è sostanzialmente diversa dalla maniera del Botticelli, ma la forma spaziale è molto più accentuata nei dipinti di questo. Lo stesso vale per i particolari del costume: tutto è un po' più schematico che nel Botticelli, nonostante la sensibilità evidente della pittura, per esempio il disegno dell'orlo dorato del velo e del mantello della Madonna, il sottile contorno ondulato del velo che inquadra la testa, oppure l'orlo della veste sotto il collo. Il velo nella sua disposizione sopra i capelli tende a una vita propria e indipendente; si stacca dai capelli, mentre il Botticelli conserva più rigidamente l'unità plastica dei capelli e del velo. Nei particolari dei visi e delle mani si scopre

soltanto con una certa difficoltà la differenza fra il Botticelli e Filippino durante quel periodo della loro collaborazione, sebbene l'espressione sia diversa, cioè di una intensità spirituale molto



Fig. 1 — FILIPPINO LIPPI - *La « Madonna del Mare »*.
(Firenze, Galleria dell'Accademia).

maggiore nel Botticelli che nel suo giovane assistente. Lo stesso vale anche per la formazione del Bambino, che ha aperto una melagrana togliendone alcuni semi. Ma è significativa anche qui la lunga linea — sempre evitata dal Botticelli — della schiena

curvata sul fondo scuro del mantello, una certa sottigliezza esagerata nelle proporzioni e la strana posizione della testa sulle spalle, che si ripete in modo uguale nel quadro di Leningrado. Particolari molto caratteristici, che indicano Filippino come autore, sono i riccioli leggermente ondulati in singoli ciuffi, nel Bambino, nella cui carnagione mancano del tutto le sfumature di color rosa. Una parola infine sulla forma delle aureole. Sono aureole d'oro trasparenti e punteggiate, quali si trovano di solito nelle opere del Botticelli e del giovane Filippino negli anni 1475-80. La combinazione con la forma della croce (nel Bambino) e con raggi (nella Madonna) è rara anche nel Botticelli, mentre la forma speciale dei raggi, cioè la loro lunghezza disuguale, si trova anche nelle « Allegorie » di Filippino della Galleria Corsini. Madre e Figlio in generale sono più sottili e anemici che le creature del Botticelli, il loro comportamento è più artificioso, come si vede per esempio dalla mossa debole e leziosa della mano sinistra della Vergine; basta confrontare il motivo molto simile della « Madonna in gloria » degli Uffizi del Botticelli e, d'altra parte, il movimento apatico della mano sinistra della « Madonna » di Budapest di Filippino. Nell'*oeuvre* del Botticelli la « Madonna del Mare » apparirebbe sempre come opera delicata, ma debole, dell'ottavo decennio; come lavoro giovanile di Filippino essa si presenta come un documento pieno di fascino e importante per il suo sviluppo artistico. Fra le sue Madonne è quella che somiglia più alle « Allegorie » della Galleria Corsini, un quadro votivo che, secondo una supposizione suggestiva del Gamba, fu commesso da qualche navigatore.

WILHELM BOECK

Il ritrovamento della miniatura di Cosimo III di Toscana, eseguita da Samuel Cooper a Londra

Nella *Relazione*¹ delle cose notabili viste durante il suo viaggio in Inghilterra con Paolo Falconieri nella primavera del 1667, relazione conservata fra le Carte Stroziane all'Archivio di Stato di Firenze, e tuttora quasi totalmente inedita, Lorenzo Magalotti dedica un paragrafo anche ai più famosi pittori di Londra.

Il primo ricordato è Sir Peter Lely, di cui viene lodata la perizia nell'arte di far ritratti con queste parole: *Non è mai stato in Italia, con tutto ciò la sua maniera si può dir molto buona essendovi spirito, forza, rilievo*. Si accenna quindi alla bellissima collezione di quadri *dei migliori maestri d'Italia* posseduta dall'artista, e alla vita sontuosa che egli mena.

Il Magalotti ricorda pure di aver visto in casa del Lely l'abbozzo di un quadro, la cui descrizione non corrisponde ad alcuna delle pitture che si conoscono di questo artista².

Subito dopo si passa a dar notizia di Samuel Cooper, *the great limner in little*, che Lorenzo Magalotti andò pure a visitare nella sua casa di Henrietta Street, Covent Garden. *Cooper* — dice il Magalotti — *fa ritratti in piccolo a meraviglia, se li fa pagare*

¹ Serie I, n. 299. Vedi su essa il saggio di P. REBORA, *Un'inedita relazione di un viaggio in Inghilterra nel 1667-1668*, in «Civiltà italiana e civiltà inglese», Firenze, Le Monnier, 1936.

² Queste sono le parole della «Relazione»: *Il Re gli fa fare un bellissimo quadro che rappresenta come un'Arcadia, dove in figura di Ninfe saranno dipinte tutte le belle dame della Corte di Londra della grandezza del naturale. Ho veduto lo sbizzo che è molto bello. Madama di Castelmaine non è voluta entrarvi dicendo che si troverebbe intricata fra tante femine senza nissun huomo.*

trenta lire l'uno³ e pretende far gran piacere, è un piccinetto tutto spirito e cortesia. È ancor egli assai ricco, e in casa non sta meno honorabilmente di Lelley, lavora sopra un tavolino coperto di velluto, contornato di trina d'oro, tiene le cocchiglie de' colori in galantissime scatolette d'avorio, pennelli di granatiglia, in somma non può vedersi galanteria maggiore⁴.

Quando il principe Cosimo dei Medici, figlio di Ferdinando II fu a Londra in incognito nel 1669 in compagnia dello stesso Magalotti e di altri gentiluomini volle farsi ritrarre dal Cooper. È quanto si apprende dalla *Relazione* ufficiale del viaggio di cui si conserva alla Biblioteca Laurenziana di Firenze uno splendido esemplare manoscritto ornato di acquerelli che rappresentano i principali luoghi visitati⁵. La parte del viaggio riguardante l'Inghilterra e l'Irlanda è per ora nota al pubblico soltanto attraverso una scolorita versione inglese pubblicata a Londra nel 1821. In essa, alla data 1 giugno 1669 troviamo registrato: *Essendo stata commendata all'A.S. la perizia nell'arte della Pittura e la maniera di ritrarre di naturale con morbidezza, rilievo, e distinzione del Cooper, uno dei più famosi ed accreditati pittori che vivano in Londra (dove non giunge personaggio di qualità il quale non procuri di aver qualche lavoro di sua mano per trasportare fuori del Regno) risolvè S. E. di fargli fare il suo ritratto, e perciò la mattina del dì primo detto fu col Guasconi e Castiglioni al luogo in cui operava. Quivì si trattenne per notabile spazio di tempo fino che ne cominciassero l'abbozzo. Anche il 3 giugno vi è ricordato che il Principe si recò dal Cooper per un'altra posa: Nella mattina dei 3 S. A. sentita la messa uscì sul tardi di casa, et andò dal pittore che lavorava sopra il suo ritratto. Mentre la Relazione ufficiale del viaggio parla soltanto di due pose per la miniatura del Principe,*

³ Che questo fosse il prezzo corrente per una miniatura del Cooper è confermato anche da Samuel Pepys nel suo diario.

⁴ Cfr. *Relazione*, Carte Stroziane I, n. 299, c. 113 v.

⁵ Ms. Palatino 123, t. II. Tale copia a un attento esame si è rivelata molto scorretta. Su essa fu eseguita la traduzione inglese che va sotto il titolo *Travels of Cosmo the Third Grand Duke of Tuscany through England during the reign of King Charles II* (1699), London printed for Mawman, 1821. Gli acquerelli furono malamente e troppo liberamente copiati. Anche le copie degli acquerelli originali, che si trovano nella Grenville Library del British Museum, sono molto insoddisfacenti.

in altra *Relazione*, quella dovuta al marchese Filippo Corsini, coppiere di S. A., troviamo ricordo di altre visite del Principe al pittore per il suo ritratto. In data 29 maggio 1669 si legge: *La mattina de' 29 andò S. A. alla bottega di Cuper, famosissimo pittore, le di cui miniature non eccedenti la grandezza di un palmo si pagano fino a 600 scudi. Da questo essendo venuto voglia a S. A. di farsi ritrarre in detta forma si diede principio all'opera e vi si trattenne fino a mezzo giorno*⁶. E ancora: *La mattina de' 31 per essere giorno di lettere escì assai tardi di casa l'A. S. e se ne andò a casa il detto Cuper*⁷. Più oltre: *Il primo di giugno andò S. A. al solito da Cuper*⁸, *A dì 3 andò S. A. al solito da Cuper, donde se ne tornò a dirittura a desinare*⁹. *La mattina del 5 andò di nuovo a casa del Pittore*¹⁰. Anche dal Diario del Pepys risulta che erano molte le pose che occorreivano al Cooper per i suoi ritratti.

Nel *Libro del Viaggio del Ser.mo Principe di Toscana*, dove sono registrate le spese fatte giorno per giorno, troviamo la notizia che *a dì 8 giugno furono spesi scudi ottanta-sei, lire tre, soldi tredici e denari quattro per prezzo d'un ritratto per S. A.*¹¹, cifra invero troppo esigua per rappresentare il pagamento completo della miniatura, e che fa pensare si tratti soltanto di un acconto. Il principe lasciò Londra l'11 giugno e pare che il ritrattino non gli sia stato consegnato dal Cooper prima della sua partenza; le rifiniture furono con ogni probabilità terminate con comodo dal pittore, se Francesco Terriesi, agente granducale a Londra, scrivendo a Cosimo, divenuto Granduca per la morte del padre, avvisa in data 5/15 dicembre 1670: *Il piccolo ritratto di V. A. miniato*

⁶ Cfr. il Ms. 6387, c. 299 v. del Fondo Mediceo dell'Archivio di Stato di Firenze, recante il titolo: *Viaggi di Alemagna, Paesi Bassi del 1667 e di Spagna, Francia, Inghilterra e Olanda del 1668 e 1669 fatti dal Ser.mo Principe Cosimo di Toscana di poi gran Duca Terzo di quel nome, scritti dal marchese Filippo Corsini Coppiere di S. A. Ser.ma e figliolo del Marchese Bartolomeo Corsini*, c. 292 v.

⁷ Ibidem, c. 293 v.

⁸ Ibidem, c. 293 v.

⁹ Ibidem, c. 294 r.

¹⁰ Ibidem, c. 294 v.

¹¹ Filza 82 del Fondo Acquisti e Doni, Archivio di Stato di Firenze, c. 76.

dal Cooper ha con sè condotto il Guasconi¹². Bernardino Guasconi fece uno dei suoi viaggi a Firenze appunto in quel torno di tempo.

Il ritrattino miniato dal Cooper entrò a far parte della collezione di miniature del Cardinale Leopoldo dei Medici, zio di Cosimo. Infatti nell'*Inventario dei mobili e masserizie dell'eredità del Ser.mo e Rev.mo Sig.r Cardinale Leopoldo*¹³, compilato alla sua morte nel 1675, alla carta 101 v., troviamo elencato insieme ad altre miniature *il aovato ritratto del Granduca Cosimo Terzo in profilo da giovanetto*. Si tratta certamente della miniatura ovale esposta nel Gabinetto della Miniatura della Galleria degli Uffizi descritta nell'*Inventario* della Galleria del 1890 come *ritratto di uomo in busto di profilo indossa la corazza con i bracciali. largo 0,078 alto 0,098*. Sulla targhetta d'ottone, che dovrebbe indicare il numero d'inventario, che è 8774, come ho potuto appurare, si trovano invece tre punti interrogativi. Quindi, oltre al ricordo dell'autore, nell'*Inventario* del 1890 pare completamente perduto anche il ricordo del soggetto rappresentato. La mancanza del nome dell'autore nell'*Inventario* ricordato del 1675 può esser dovuta al fatto che il Cooper non era molto noto in Italia, o che il nome dell'autore non risultava in inventari precedenti. La miniatura non è firmata, ma questo non costituisce un ostacolo all'attribuzione perchè si conoscono molte altre miniature, certamente del Cooper, senza firma. Semmai ciò che in un primo momento mi aveva fatto esitare nell'attribuzione al Cooper, che è giustificata sia dall'alta qualità del lavoro sia dall'età che mostra il soggetto e che si accorda con quella di Cosimo al tempo del suo viaggio in Inghilterra, sia ancora dal trovarsi la detta miniatura a far parte della collezione del Cardinale Leopoldo nel 1675, è la circostanza che quest'opera è su rame ed eseguita ad olio, mentre si sa che il Cooper preferiva lavorare su cartone o pergamena e ad acquerello, nonostante Walpole accenni al fatto che il Cooper a un dato momento

¹² Cfr. Filza 4242, c. 1 del Fondo Mediceo dell'Archivio di Stato di Firenze. Sul Guasconi si veda la voce « Gascoign, Sir. Bernard » nel *Dictionary of National Biography*. L'introduzione di G. GARGANI alla *Relazione della Storia d'Inghilterra MDCXLVII* del GUASCONI (Firenze, 1886), L. FASSÒ, *Avventurieri della penna del Seicento*, Firenze, Le Monnier, 1923, e R. D. WALLER, *Un anglo-fiorentino alla Corte di Carlo II*, in « Bollettino degli Studi inglesi in Italia » (Istituto Britannico di Firenze), 1935.

¹³ Cfr. Fondo Guardaroba, Archivio di Stato di Firenze, Filza 826.

dipinse a olio¹⁴. Ma anche a prescindere da considerazioni d'ordine pratico, che avrebbero potuto suggerire al pittore l'adozione di un materiale e di una tecnica più resistenti al pericolo di deterioramento per il lungo viaggio che il ritratto doveva sostenere, può essere stata espressa volontà di Cosimo che la miniatura fosse a olio. Il principe appare in essa (fig. 1) come ce lo descrive Samuel Pepys, che lo aveva veduto alcuni giorni prima: *A comely black fat man*. È in parrucca castana e corazza: bello il panneggio di tonalità verde cupa, nobile il profilo, pieno di carattere. La mi-



Fig. 1 — S. COOPER - *Cosimo*,
principe di toscana.
(Firenze, Uffizi).

niatura degli Uffizi mostra infine quella larghezza di trattamento che fece dire al Walpole: *Samuel Cooper... was the first who gave the strength and freedom of oil to miniature*¹⁵. Quanto Cosimo stimasse il grande miniaturista appare dalla risposta del Granduca al Terriesi, che gli comunicava nel dispaccio del 20/30 maggio 1672 la notizia della morte del pittore, avvenuta il 5 dello stesso

¹⁴ Cfr. H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England*, Shawberry Hill, 1765, 5 voll., vol. III, p. 67.

¹⁵ Cfr. H. WALPOLE, *Anecdotes of Paintings*, vol. III, p. 64.

me: *Mi è dispiaciuta molto la morte di Cooper facendo veramente perdita cotesto regno nella eccellenza del di lui pennello*¹⁶.

* * *

Sempre in tema di identificazioni, che appaiono autorizzate dallo studio dei documenti, credo opportuno pubblicare qui di seguito alcuni passi della corrispondenza di Bernardino Guasconi con Apollonio Bassetti, segretario della Cifra alla Corte di Toscana, dai quali sono giunta alla identificazione della miniatura della Galleria degli Uffizi che porta il numero d'inventario 8862. Il 12 aprile 1668 Bernardino Guasconi così scrive al Bassetti: *Sono stati consegnati da me al sig.re Magalotti tre ritrattini per farli tenere a S. A. Suo e mio Signore; che uno lavorato di maglia¹⁷ sopra lamina di oro che è fatto per la sig.ra contessa di Castel Mayne; e lo preso perchè così mi ha consigliato il medesimo sig.re Magalotti; acciò veda S. A. questa sorte di lavoro; et si è pagato lire sei sterline; li altri due sono di prezzo di lire quattro luno; e luno in quadretto e la sig.ra Ducessa di Richemond, Madama Stuard, quando era 17 anni; copiato da uno di Cuper, il meglio che sia mai stato fatto, e l'altra è la moglie del sig.re cavaliere Roberto Southwell, che era a Fiorenza, donna assai bella alla italiana. Io conosco bene che non sono comparabili alla squisitezza delli originali; ma il pagare trenta lire doro a Cuper che sono 33 di moneta, mi pare stravaganza, e poi anco ci volionò 6 mesi per poterlo avere*¹⁸. Sullo stesso argomento il Guasconi scrive al Bassetti il 24 aprile, cioè 12 giorni dopo: *Qui furono li Sig.ri Magalotti e Falconieri con li quali discorsi del pensiero di S. A. di havere li ritrattini di queste dame più belle, ma quando li dissi il prezzo consueto di Cuper, il meglio di questi Pittori, di lire 30 sterline di oro, concorsero con me a non se ne intrigare e furono ellino medesimi dal medesimo Sig. Cuper a vedere li suoi lavori; che anco a volerli pagare il suo prezzo non si poteriano havere in quattro anni, tanto lavoro ha sopra le mani. Onde stimarono bene pigliare un ritratino di Madama Castel Maine fatto in Amaglia sopra lamina di*

¹⁶ Sia la lettera del Terriesi che la minuta della risposta del Granduca Cosimo si trovano all'Archivio di Stato di Firenze, Fondo Mediceo, Filza 4241, rispettivamente alle carte 71 e 72.

¹⁷ Cioè « smalto ».

¹⁸ Cfr. Filza 4240 del Fondo Mediceo all'Archivio di Stato di Firenze.

oro, e da loro trovato per prezzo di lire sei sterline, e due copie che luna di Madama la Ducessa di Richemond e l'altra di Madama Southwell, copiate da originali di Cuper per prezzo di lire quattro sterline luno che in tutto sono lire quattordici sterlini e non so quanti soldi per la fattura della cassa del ritratto di Madama Richemond. Quali ritratti li o consegnati al Sig.re Magalotti che di Francia li trasmetterà; è bene però sapere che le miniature qui le mettono sopra un cristallo sì per difenderle dalla ingiuria della polvere o altro che le potessi guastare, come anco perchè fanno meglio comparsa, ma uno di quei cristalli qui li vendono cinque o sei scudi l'uno, onde credo costì si potranno haver per un testone, che però non lo fatto fare come anche le buette¹⁹ per li ritrattini sono carissime, se si vogliono belle, che costì pure le fanno a miglior mercato. Se a S. A. S. li piaceranno si potrà farne o del una sorte o del altra che io del Re averò quali originali vorrò delle più belle dame che egli avrà o vero da ogni dama che abbia il suo medesimo ritratto per che sono ambiziose che le bellezze loro vadino per il mondo²⁰.

La miniatura 8862 (fig. 2) degli Uffizi è una copia con ogni probabilità non eseguita da Richard Gibson²¹ di un ritratto che il Cooper aveva fatto a Frances Teresa Stuart, ovvero Stewart (1647-1702) Duchessa di Richmond e Lennox, di cui Re Carlo II *era fieramente acceso*²² per dirla col Magalotti. Essa era una delle più belle Dame della corte di Londra, *la belle Stuart*²³ di cui tanto si parla nelle *Mémoires du Comte de Gramont* scritte da Sir Antony Hamilton. Fu l'originale della figura rappresentante la Britannia sul verso del mezzo penny, dal 1672 fino al secolo scorso. Il Pepys in data 15 luglio 1664 racconta nel suo diario di aver visto a Whitehall *Mrs. Stewart, in a most lovely form, with her hair about her eares, having her picture taking there*²⁴. Alcuni anni dopo,

¹⁹ « Astucci » da « boîte » francese.

²⁰ Cfr. Filza 4240 del Fondo Mediceo.

²¹ La miniatura 8862 è così descritta dal prof. Giglioli in un manoscritto gentilmente favoritomi dalla Soprintendenza alle Gallerie: *Busto di donna dai biondi capelli sciolti sulle spalle; è voltata di tre quarti verso la sua destra ed indossa un abito scollato di color celeste. Eburneo il tono della carnagione. Ad acquarello su cartoncino ovale. L. 0,064. A. 0,078. Nota: non è in buono stato di conservazione, ed il colore è in gran parte sbiadito.*

²² Cfr. *Relazione* del MAGALOTTI citata, Carte Stroziane I, n. 299.

²³ Cfr. *Oeuvres du Comte Antoine Hamilton*, Paris, chez Antoine Augustin Renouard, 1812, 3 voll., vol. I.

²⁴ PEPYS, *Diary*, ed. Wheatley, vol. IV, p. 175.

alla data 30 marzo 1668, nello stesso diario il Pepys ricorda una visita a *Mr. Cooper, the grat painter, and thence presently to Mr. Cooper's house to see some of his work, which is all in little, but so excellent as, though I must confess I do think the colouring of the flesh to be a little forced, yet the painting is so extraordinary, as I do never expect to see the like again. Here I did see Mrs. Stewart's picture as when a young maid, and now just done before*



Fig. 2 — R. GIBSON (?) - Ritratto di Frances Stuart.
(copia da S. Cooper).
(Firenze, Uffizi).



Fig. 3 — S. COOPER - Ritratto di Frances Stuart.
(Windsor.)

*her having the smallopox*²⁵. Qui abbiamo un'altra testimonianza del lungo tempo che occorreva al Cooper per terminare un ritratto. La miniatura cominciata già il 15 luglio 1664 non era stata ancora consegnata il 30 marzo 1668! Diamo la fotografia della miniatura 8862 degli Uffizi e la riproduzione della miniatura del Cooper (fig. 3) di cui parla il Pepys e dalla quale il Gibson copiò la testa, apportando variazioni nell'abito. La *belle Stuart* si compiacceva da giovanetta di farsi ritrarre in abiti maschili. Di lei è

²⁵ Ibidem, vol. VII, p. 357.

²⁶ Nell'*Inventario* dell'eredità del Cardinal Leopoldo potrebbe riconoscersi questa miniatura nella generica descrizione *una femmina con velo al collo*, Guardaroba 826, c. 101 r. descritta nell'*Inventario* delle Gallerie del

conservato un ritratto di Jacob Huysman a Buckingham Palace in abito da soldato (fig. 4).

Non è difficile che presto possiamo giungere anche alla identificazione delle altre due miniature, quella di Milady Castlemaine



Fig. 4 — J. HUYSMAN - *Ritratto di Frances Stuart*.
(Londra, Buckingham Palace).

e quella di Mylady Southwell, che devono anch'esse trovarsi nella preziosa collezione degli Uffizi, dove è pure una miniatura del Gibson che rappresenta la Duchessa di Portsmouth²⁷, altra stella della corte di Carlo II di Inghilterra.

ANNA MARIA CRINÒ

1890 come *ritratto di donna in busto con capelli sciolti sulle spalle* e attribuita a R. Gibson con un punto interrogativo. Ciò che potrebbe militare contro tale attribuzione è il prezzo modestissimo a cui fu acquistata. Lo stato di conservazione non è molto buono.

²⁷ V. il mio *Una miniatura di Louise de Kéroualle, Duchessa di Portsmouth, agli Uffizi*, Firenze, Sansoni, 1954. Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili, n. 11.

Appunti d'Archivio

Il graffito di Dumberto in Santa Maria foris portas a Castel Seprio

Fra le tante discussioni e congetture che son seguite alla pubblicazione degli studi su S. Maria di Castel Seprio c'è un punto che credo si possa chiarire, quello del graffito pubblicato dal Boggetti¹, relativo alla consacrazione di un prete. La scrupolosità critica propria del mio carissimo condiscipolo di molti anni fa, gli ha forse un po' preso la mano, giacchè egli manifesta dubbi che non possono sussistere e che finiscono per ingenerare incertezze nel lettore.

Riporto, prima di tutto, il breve commento dell'amico Boggetti: « Sullo zoccolo che sta sotto la « Adorazione dei Magi » dove è appena superstita una traccia giallastra di colore, fu graffito con scrittura assai irregolare e a decrescente altezza di carattere:

..... CONSECRATUS FUIT DUNBERTUS (MI)LES AD
ONOREM SACERDOTALIS TEMPORE (DO)M(NI) TA-
DONIS (?) (AR)CHIEPISCOPI INDICTIONE..... (tav. XI, a).
La parola « archiepiscopi », abbreviata, è in sopralinea ».

« Come ognuno comprende si deplora che lo stato della parete, in quel punto intaccata anche dal nitro, e sfarinata e usurata già prima della intonacatura del sec. XV (di sotto la quale essa fu tratta dal restauratore nel 1944) non ci lasci l'assoluta certezza nella lettura del nome dell'arcivescovo che serviva a datare l'iscrizione. Le tracce di lettere si presterebbero a quel che sembra — dato l'uso che talvolta questo scrittore fa di lettere corsive miste alla

¹ Alla pag. 344 del volume: *S. Maria di Castelseprio*, a cura di G. P. BOGNETTI, G. CHIERICI e A. DE CAPITANI D'ARZAGO; Milano, 1948.

maiuscola lapidaria, nonchè dal variare di dimensioni delle lettere — ad una datazione del tempo di Tadone che fu arcivescovo dall'860 all'868, pur non escludendo in modo assoluto una lettura LANDULFI (I, a. 896-899; II, a. 979-998). Se la lettera D che inizia o che precede il nome del consacrato dovesse interpretarsi come parte di un prefisso *dominus*, abbreviato, si sarebbe tentati di dare a questa scritta la datazione meno antica. Dubbio, in questo stesso senso, pare l'epiteto di *miles* aggiunto al nome del consacrato. Probabilmente il confronto con le sottoscrizioni autografe che gli ecclesiastici affissero a carte dei secoli IX-XI, potrebbe giovare alla determinazione dell'antichità di questa scrittura ».

I dubbi avanzati dal mio valoroso collega, però, sono senz'altro eccessivi. Cominciamo dal nome dell'arcivescovo. Sulla finale non può cadere alcun dubbio: DONIS si legge benissimo e non c'è neppure lo spazio per trasformarlo in DULFIS (che, oltre tutto, importerebbe sempre DN), nè la lacuna fra la I di DOMINI e l'asta obliqua che precede il D — 7 millimetri — permette la lezione LAN che importerebbe anche l'obliquamento verso destra della seconda gamba di una N capitale, contrario agli esempi che lo stesso scrittore ci dà, anche quando usa la N semionciale minuscola. L'unica integrazione ammissibile è T e quindi non si può pensare che all'arcivescovo Tadone come era proprio venuto in mente al Bognetti *ante scrupulos!*

Il sacerdote consacrato è certamente DUNBERTUS, e anche qui non è il caso di mettere l'interrogativo se dopo D ci vada un segno di interpunzione o no. UNBERTUS non si sarebbe mai scritto così nel IX secolo, ma con tanto di H e nella forma HUNBERTUS o HUBERTUS: per fortuna, poi, abbiamo una testimonianza di poco posteriore e proprio di un *Dunbertus* prete veronese ai primi del IX secolo². Il nome è tipicamente longobardo: Dumpert, Dunnipert, Donnivert; ma è strano che salvo l'esempio veronese non sia rilevabile nel *Codex diplomaticus Langobardiae* di Porro.

La seconda lacuna interessante è quella che segue il nome: nel facsimile e nella trascrizione Bognetti legge chiaramente soltanto LES, ma in un riscontro da me fatto recentemente (aprile 1952) in luogo, ho potuto appurare che si leggono precisamente que-

² G. ONGARO, *Cultura e scuola calligrafica veronese del sec. X*, in « Mem. Istit. Ven. », XXIX, 1925.

ste lettere: MILES, cioè appare anche un pezzo dell'asta finale della M capitale: 9 mm. di lacuna possono dunque raccogliere bene le tre lettere onciali minuscole HUM e dare l'aggettivo HUM-ILES che ben si attaglia a un sacerdote. Nè fa ostacolo la E finale in luogo della S giacchè è un fatto documentato già da tempo e largamente usato anche nelle epigrafi, come possono dimostrare quelle cividalesi, che hanno perfino delle pretese letterarie.

Ma il graffito non termina per troncamento, per perdita dell'intonaco, dopo le prime lettere INDIC(TIONE), ma segue in una linea successiva che si pone intermedia fra quella di cui discorriamo e un altro graffito, quello di ALDO (pubblicato a pag. 341), linea che è stata data tanto in fac-simile (tav. IX, a) quanto in riproduzione (tav. XII, b), ma che stranamente è stata trascurata nella trascrizione.

Per quello che ho potuto leggere tanto dalla riproduzione quanto da un'ispezione in loco, essa reca:

X ID. A P E S S I (?) S
(Bognetti nel fac-simile dà X MAR... SAS).

Se la prima parte è comprensibile e legata alla riga precedente, ci dà il numero dell'indizione e il giorno e il mese, la seconda (ESSIS) è tutt'altro che chiara. Se la P portasse un segno di abbreviazione si potrebbe anche leggere AP(R)ELIS F(ELICITER); ma la P è lì bella e precisa, ed oltre a tutto non si saprebbe poi come leggere un nesso LIS in quelle due lettere che seguono la E e che hanno invece tutta l'aria del solito nesso delle due SS minuscole corsive, come troviamo non solo usitatissime nei mss., ma per esempio in un graffito dell'860 a Vezzano Trentino pubblicato anni or sono da Paolo Orsi³.

Giro l'ostacolo... girando il problema ai paleografi, i quali hanno tante conoscenze che a me mancano, e possibilità di raffronti che io perfino ignoro.

Ma per star su un terreno sul quale anch'io mi possa muovere, potremmo concludere precisando veramente la data del nostro graffito che, a differenza degli altri due editi dal Bognetti a pag.

³ *Monumenti cristiani del Trentino*, in « Arch. stor. per Trieste, Istria e Trentino », II, 1883, p. 141.

345, porta la data del giorno alla fine: il 13 aprile 863, martedì dopo Pasqua.

La memoria, quindi, del nostro Dunberto, è la seguente:

..... C(ON)SECRATUS FUIT DUNBERTUS [HU]MILES Ad
onorE SACERDOTALIS TE(M)POR[E D]OM(N)I [TA]DO-
NIS [AR]CHIEP(ISCOP)I INDIC(TIONE) X ID(US) AP(RI
LIS) ESS ? S

avvertendo che con le maiuscole corsive ha voluto indicare le lettere sicuramente onciali o semionciali, e con le minuscole normali quelle in minuscola corsiva carolina.

CARLO GUIDO MOR

Modena, aprile 1953.

P. S. - K. WEITMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951, p. 5-6 si è limitato ad accennare alle incertezze segnalate dal Bognetti, ma basa, poi, il suo ragionamento cronologico su possibile lettura Arderico (?) in luogo di Tadone, accettando la prima.

Il Beato Angelico *

I biografi più accreditati di Fra Giovanni di Piero da Vicchio nel Mugello, e cioè prima Giorgio Vasari¹, e poi il P. Vincenzo Marchese² ci hanno indicato l'anno 1388 o 1387 come quello della nascita del grande artista. Il Brocchi³ poi la pone circa il 1390.

Il Marchese non ha nascosto la sua ansietà nello stabilire l'anno di nascita del Beato Angelico, dicendo; *Nè minore oscurità si ritrova nel determinare l'anno del suo nascimento, in tantochè il Vasari stesso nella prima edizione lo stabilisce nel 1388; e nella seconda nel 1387*⁴. Tuttavia poi soggiunge: *l'anno del nascimento di Fra Giovanni... sarà da noi riconosciuto il 1387, non avendo ragioni che bastino a rifiutare la correzione che a se stesso fece il Vasari*⁵.

Il Marchese però non ci dice la ragione di questa sua pre-

* Il presente articolo comparirà contemporaneamente nella rivista « Memorie domenicane », in un numero dedicato al Beato Angelico nel V centenario del suo transito. Data la particolare importanza degli argomenti trattati per lo studio dell'arte dell'Angelico, se ne è ritenuta opportuna la pubblicazione in una rivista di interesse esclusivamente artistico (n.d.R.).

¹ GIORGIO VASARI, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Vita di Fra Giovanni da Fiesole. La data di nascita dell'Angelico dal Vasari è data indirettamente, dicendo che *morì d'anni sessantotto*, ediz. I^a: *sessantanove, nel 1455*.

² V. MARCHESE, O. P., *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*. Quarta Ediz. v. I, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1878.

³ G. M. BROCCHI, *Descrizione della Provincia del Mugello*, Firenze, 1748, p. 14.

⁴ *Op. cit.*, p. 265. L'Autore, nello stesso volume (cap. XIII, p. 215), parlando di Fra Benedetto, fratello del B. Angelico, corregge il Vasari, il quale credeva Fra Benedetto maggiore d'età, e ne aveva perciò messo la nascita nel 1386. Il Marchese invece, dato che l'atto della vestizione religiosa di Fr. Benedetto nella Cronaca di S. Domenico di Fiesole è posta dopo quella dell'Angelico, aggiunge: *parmi ragionevole il dubbio che ei fosse minore d'età, e si debba in quella vece crederlo nato intorno al 1389*.

⁵ *Op. cit.*, p. 266.

ferenza. Ci sembra che unica base del ragionamento tanto dell'antico che del recente biografo, sia la *Cronaca quadripartita* del convento di S. Domenico di Fiesole. Il Vasari non ci dice dove abbia attinto la notizia, ma evidentemente, non citando egli mai fonte alcuna, ci sembra che debba averla avuta da un conoscitore della detta Cronaca o della tradizione fondata nella medesima, che invece il Marchese cita e riporta.

In nessun documento contemporaneo si parla dell'età del B. Angelico durante le opere della sua vita artistica o religiosa. Anche l'epitaffio della tomba tiene su ciò un alto silenzio.

Abbiamo esaminato attentamente il testo della *Cronaca quadripartita* di S. Domenico di Fiesole. La quale cronaca fu cominciata a scrivere dal P. Giovanni Maria di ser Leonardo Tolosani nel novembre del 1516, alla distanza cioè di 61 anni dalla morte del B. Angelico. Egli traccia la divisione della cronaca sull'esempio di quella di S. Marco, in quattro parti: 1. La storia del convento. - 2. Elenco dei Priori del convento. - 3. Registro della vestizione religiosa e professione dei frati. - 4. Obituario del convento.

Il Tolosani descrive nell'inizio la nascita del convento di S. Domenico per opera del B. Giovanni Dominici e le prime vicende dei suoi religiosi. Ed in ciò ha potuto attingere a fonti abbastanza sicure, sebbene non sia stato sempre esatto.

Nel fol. 97r. comincia la descrizione dei frati ricevuti nell'Ordine e la loro successiva professione. Nel fol. 145 poi inizia l'Obituário.

A costo di essere alquanto noiosi dobbiamo seguire la cronaca per renderci conto delle conclusioni che poi ne dovremo trarre. Fol. 97r. *Hic inferius scribentur fratres qui recepti sunt et recipiuntur ad probationem et professionem in conventu sancti Dominici de Fesulis qui sunt filii nativi dicti conventus.*

Fr. Antonius ser Nicolai (cassata una parola, forse *de Frillis*, segue sopra il rigo: *Pieroççi de Florentia olim ex villa que dicitur*, nel rigo seguente seguivano una o due parole, ma, cassatele, la stessa mano del Tolosani ha aggiunto nel margine destro, di seguito alla parola: *dicitur*) *Pescina iuxta montem Morellum: unde venit Cenniùs Florentiam ex quo ortus est Pieroçius factus civis florentinus, ex quo natus est ser Nicolaus notarius publicus: ex quo natus est fr. Antonius qui et postea fuit archiepiscopus florentinus. receptus fuit ad habitum per Rev. dum patrem fratrem*

Joannem Dominici primum fundatorem huius conventus qui postea fuit cardinalis sancti Sixti: et tunc erat commissarius R.mi magistri ordinis anno domini. 1405. quando donatus fuit locus ad edificandum conventum ab episcopo fesulano. Fuit ergo receptus ad habitum clericorum pro hoc conventu futuro fesulano et iterum dum esset novitius missus fuit in conventum cortonensem et sequenti anno cum aliis fratribus, scilicet anno domini. 1406. venit ad habitandum istum conventum facta professione pro eodem conventu fesulano ita ut dici possit primus filius huius conventus.

(segue subito)

Fr. Gulielmus... (manca) de Polonia accepit habitum anno domini. 1406. per manus fratris Joannis Dominici in heremitorio sancti Hieronimi ubi fratres nostri tunc residebant pro conventu sancti Dominici qui tunc edificabatur. Et sequenti anno die 22 Iulii fecit professionem in hoc conventu sancti Dominici in manibus fratris Joannis Dominici predicti.

Fr. Ricardus parisiensis fuit receptus ad habitum anno domini. 1406. die. 5. augusti in festo sancti Dominici per manus fratris Joannis Dominici in dicto conventu sancti Dominici. Et sequenti anno die 26 augusti fecit professionem in dicto conventu in manibus predicti fratris Joannis Dominici.

Fr. Cyprianus de Puppio qui in seculo dicebatur Joannes accepit habitum per manus fratris Joannis Dominici in hoc conventu anno domini. 1406. die. 26. septembris et fecit professionem post annum in conventu cortonensi in manibus fratris Bartholomei de Piscia priore dicti conventus pro conventu fesulano.

Fr. Dominicus de Florentia accepit habitum anno domini. 1406. die. 25. Decembris in conventu cortonensi pro conventu fesulano per manus fratris Andree de Palaria prioris eiusdem conventus et fecit professionem anno sequenti.... (manca) pro conventu fesulano.

(Fol. 97v.). - Nel margine sinistro: 1407.

Fr. Joannes Petri de Mugello iuxta Vichium optimus pictor qui multas tabulas et parietes in diversis locis pinxit accepit habitum in hoc conventu.... (segue il rigo in bianco) et sequenti anno fecit professionem.

Fr. Benedictus Petri de Mugello iuxta Vichium germanus predicti fratris Joannis qui et fuit scriptor optimus et multos libros scripsit et notavit pro cantu; accepit habitum clericorum.... (segue il rigo in bianco) et sequenti anno fecit professionem.

Fr. Julianus philippi de Lapaccinis de Florentia accepit habitum clericorum..... (segue tutto il rigo in bianco), *et sequenti anno elapso fecit professionem.*

Dopo poi aver fatto menzione col solito modo impreciso della vestizione religiosa di un certo Fr. Anastasio, il fol. è lasciato bianco a metà.

Quindi nel fol. 146r si ha l'Obitus di Fra Giovanni Petri de Mugello e di Fra Benedetto suo fratello:

Fr. Joannes Petri de Mugello obiit die.... (manca).

Hic fuit precipuus pictor: et sicut ipse erat devotus in corde ita et figuras pingebat devotione plenas ex effigie. Pinxit enim multas tabulas altarium in diversis ecclesiis et cappellis et confraternitatibus quarum tres sunt in hoc conventu fesulano. Una in sancto Marco de Florentia: due in ecclesia sancte Trinitatis: una in sancta Maria de angelis ordinis camaldulensium (nel margine con segno di richiamo: *ordinis vallis umbrose*). *Una in sancto Egidio in loco hospitalis sancte Marie Nove. Quedam tabule minores in societatibus puerorum et in aliis societatibus. pinxit cellas conventus. sancti Marci et capitulum et aliquas figuras in claustro. Similiter pinxit aliquas figuras hic fesulis in refectorio: (segue cassata la parola: in hospitio): in capitulo veteri quod modo est hospitium secularium. Pinxit cappellam domini pape....* (manca) *et partem cappelle in ecclesia cathedrali urbis veteris. et plura alia pinxit egregie et tandem simpliciter vivens sancto fine quievit in pace.*

Fr. Benedictus Petri de Mugello germanus predicti pictoris obiit.... (manca).

Hic fuit egregius scriptor et scripsit pene omnes libros chori conventus sancti Marci et notavit: et aliquos etiam hic fesulis. Fuit hic pater devotus et sanctus et bono fine quievit in domino.

Dalla lettura dei testi, qui premessi, appare che la posizione dei primi cinque frati, da S. Antonino a Fr. Domenico di Firenze, descritti nel fol. 97r della cronaca, è ben chiara. *Fr. Gulielmus de Polonia*, detto *Musca* e *Fr. Riccardus parisiensis*, detto *de Suesori*, li ritroveremo in seguito; Fr. Cipriano fu poi conosciuto come Fr. Cipriano di ser Antonio di Raggiolo; Fr. Domenico, col nome di *Fr. Domenicus Jacobi de Florentia*, lo troviamo a Cortona in un atto notarile di Serangioli in data 13 agosto 1408.

Degli ultimi tre, invece, (*Fr. Giovanni Petri de Mugello*, — cioè il Beato Angelico —, *Fr. Benedetto*, suo fratello, e *Fr. Giuliano*

Lapaccini), è taciuto l'anno ed il giorno, sebbene sul margine sinistro del fol. il Tolosani abbia messo, come data logica dopo il fol. precedente, la data 1407.

Il Marchese, e credo che lo stesso ragionamento debba aver fatto chi fornì la notizia al Vasari, per il fatto che la vestizione dell'Angelico si trova subito dopo quella di Fr. Domenico da Firenze, vestito il 26 dicembre del 1406, pone senz'altro il 1407 come data di entrata nell'Ordine dell'Angelico e del fratello. Come è evidente, l'argomento è intrinsecamente molto debole, e, mancando altre prove, diventa nullo.

I tre atti di vestizione religiosa ci sembra che si trovino a parità di condizione. Ora sappiamo con certezza che l'ultimo ivi nominato, Fr. Giuliano de' Lapaccini⁹, nacque circa il 1402-3, e che

⁹ Dalla Cronaca di S. Marco citata dal MARCHESE: *Fr. Julianus Benedicti* (invece tanto nella Cronaca di S. Domenico di Fiesole, che nei documenti che noi riportiamo nell'Appendice è sempre detto *Philippi*) *Lapaccinus de Florentia... vir utique genere, moribus, scientia clarus; predicator anodum gratosus: Mantuam a R^o Vic. generali transmissus, ut in ea urbe p. futuram tunc proximam quadragesimam declamaret, ibi illum dolore vexatus, vitae suae diem clausit extremum, die XXI februarii 1457, anno aetatis suae 45 vel 46; cui omnes fratres in posterum plurimum tenentur cum conventus hic noster sempiterna munera per eum adeptus sit, ut supra apparet* (fol. 212), in *Lettere inedite di S. Antonino de' Predicatori* che si trova in appendice ai «Cenni storici del B. Lorenzo da Ripafratta», Firenze, Le Monnier, 1851, p. 40. Ivi nella seconda lettera di S. Antonino, così dice il Santo riguardo al Lapaccini: *da sua puerizia l'ò allevato nella Religione, et in buono timore di Dio* (p. 40). Il nome del Lapaccini, poichè ci sembra che non possa trattarsi che di lui, si trova per la prima volta in un elenco dei frati capitolari di S. Domenico di Cortona, convocati dal Priore S. Antonino. Il suo nome, *Fr. Giuliano benedicti de florentia*, è il terz'ultimo. (Atti Notarili di Serangioli in Archiv. di Stato, Firenze, n. 478, atto dell'8 lugl. 1418). In un altro atto capitolare del 21 aprile 1419 (vedi ibid.) è tra i giovani religiosi, ed il suo nome precede quello di Fr. Bartolomeo Antonii [*Lapaccii de Rimobetinis*] *de florentia*, di cui sappiamo che fece la professione religiosa nel sett. 1417 (Cfr. «Archiv. Fratrum Praed», IX, 1939, p. 118). Il doppio patronimico di questo Fr. Giuliano che qui e nella Cronaca di S. Marco è detto *Benedicti*, mentre in altri documenti che citeremo è detto *Filippi*, ce lo spiega un passo degli atti notarili di Bartolomeo Paolo: *in predio (?) filippi benedicti lapaccini del toso* (Archiv. di Stato, Firenze, B. 765, fol. 94v). Concludendo, ci sembra che la Cronaca di S. Marco erri dandogli alla morte 45 o 46 anni d'età. Il Lapaccini deve aver preso l'abito domenicano a Cortona nel 1416, e professato nel 1417 circa. Quindi doveva essere nato circa il 1402-3.

Sul Lapaccini vedi: VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di Paolo D'Ancona ed Erhard Aeschliman, Ed. Hoepli, Milano; 1951, pp. 536-37; R. MORÇAY: *La Cronaca del convento fiorentino di San Marco, la parte più antica, dettata da Giuliano Lapaccini*, Roma, Ermanno Loescher & C., 1913.

quindi non può aver preso l'abito religioso che forse nel 1416, essendo egli morto a 55 o 56 anni d'età il 21 febbraio 1458 (stile fior. 1457).

La conclusione ci sembra evidente: non risultava al Tolosani in quale anno i due fratelli Fr. Giovanni e Fr. Benedetto di Pietro mugellani, avessero preso l'abito religioso, allo stesso modo che non risultava per Fr. Giuliano de' Lapaccini.

Il Morçay⁷ ha esaminato molto accuratamente tutte le pergamene e gli atti notarili concernenti i conventi di S. Domenico di Cortona e di Foligno, conventi nei quali i primi novizi di Fiesole fecero il loro anno di noviziato, e si rifugiarono poi, quando, volontariamente, andarono esuli da Fiesole, avvenuta che fu l'elezione del terzo Papa Alessandro V al Concilio di Pisa.

Ora il detto autore parlando dei religiosi di Fiesole, esuli a Foligno, i quali per la prima volta appaiono in un atto notarile del 2 gennaio 1410, dice: « Dans cette liste, Fra Angelico n'est pas mentionné, car je ne pens pas qu'il faille le reconnaître dans Joannes de Florentia ». E la ragione è perchè « il est désigné d'habitude sous le nom de Joannes Petri de Mugello »⁸. Del resto non vi si trova neppure il fratello Fr. Benedetto.

⁷ R. MORÇAY, *Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint Marc, Archevêque de Florence*, Tours, Mame et Fils-, Paris, Gabalda, 1914, p. 27-28. Lista dei religiosi di S. Domenico di Cortona dai Protocolli di Serangioli in Arch. di St., Firenze, Notarile, S. 474, I, in data 14 giugno 1405, 12 febr. 1406. Vedi anche « Rivista d'Arte » Bibliopolis Editrice, Firenze, (XXIV) 1942, Genn. febbraio, pp. 70-73, art.: *In traccia del Beato Angelico a Foligno* di A. MESSINI, il quale ha consultato direttamente i documenti notarili locali e segue la conclusione del Morçay, che cioè l'Angelico non è stato, almeno in quel tempo a Foligno.

⁸ Ibid. p. 37 nota 1. Ecco i religiosi presenti ad un protocollo di Francesco d'Antonio, fascio 1°, vol. G, fol. 166, dell'Archivio notarile mandamentale di Foligno: *Prior fr. Antonius de Cruce, FF. Curradius de Janua, Vicarius Prioris, Marsilius de Senis, Petrus Antonii de Florentia, Ghullelmus Musca, Joannes de Claromonte, Petrus de Castello, Niccholaus domini Antonii de Castello, Joannes de Florentia, Antonius ser Niccolai de Florentia, Antonius Laurentii de Florentia, Thomas Laurentii de Florentia, Riccardus de Suesori, Grisogonus de Jadria, Augustinus de Papia*. (Ghullelmus Musca è il Fr. *Gulielmus de Polonia* e Riccardus de Suesori è Fr. *Riccardus parisiensis* della Cronaca quadripartita di S. Domenico di Fiesole, il quale in data 30 marzo 1414 era Vicario del convento di Foligno col nome di Fr. Riccardo di Francia. - Atti di Franc. d'Antonio, fol. 160r. - *Antonius ser Niccholaus* è S. Antonino, e *Joannes de Florentia* sembra che debba essere Fr. Giovanni Masi di S. Maria Novella, già compagno di S. Antonino a Cortona, il quale Fr. Giovanni Masi però troviamo a S. Maria Novella di Firenze il 27 aprile

Proseguendo nella sua indagine, il Morçay aggiunge: « J'ai eu entre les mains un certain nombre d'actes notariés se rapportant aux deux couvents de Foligno et Cortone, de 1410 à 1415 Jamais je n'y ai rencontré le nom de fra Angelico, ni celui de son frère »⁹.

Noi abbiamo voluto controllare l'asserzione del Morçay, e perciò abbiamo voluto scorrere ben quattro volumi di atti notarili del Serangioli che vanno dal 1412 al 1425. In essi abbiamo trovato i nomi di Fr. Giuliano Lapaccini, di Fr. Bartolomeo di Antonio de' Rimberty e di Fr. Filippo Filippi i quali si troveranno poi a Fiesole, mai però vi abbiamo trovato il nome di Fr. Giovanni *Pieri de Mugello*, come neppure quello del fratello Fr. Benedetto.

Più volte, considerando la vita del B. Angelico, eravamo rimasti perplessi dinanzi al fatto che le prime opere, attribuite al tempo della sua giovinezza, possano risalire solo al 1418 o 1420. Ora se il B. Angelico fosse veramente nato nel 1387 o 1388, come hanno creduto il Vasari ed il Marchese, fondandosi su una falsa interpretazione della *Cronaca quadripartita* di S. Domenico di Fiesole, si avrebbe quest'anomalia, che il B. Angelico solo a circa 33 anni, - età che nella massima parte degli artisti segna il miglior tempo della loro vita e la maggior produzione di opere - avrebbe dato i primi frutti dell'arte sua. Insomma il B. Angelico, in confronto dei suoi contemporanei, sarebbe stato veramente un tardivo! Il fatto della formazione religiosa (noviziato e studentato) non può essere una buona causa scusante. Noviziato e studentato non possono paralizzare la vita di un artista che solo parzialmente, e per un massimo di 5 o 7 anni.

del 1412, insieme a Fr. Cipriano da Raggiolo. Sembra che al Masi in quel tempo morisse la madre. - Cfr. Archiv. di St. di Firenze, Notarile, Bartolomei Paolo B. 756, fol. 13r e 81r. - Circa *Fr. Antonio Laurentii* vedi nostro lavoro: « Necrologio di S. Maria Novella » vol. I p. 151, Ob. n. 601, e vol. II p. 131). Notiamo qui che l'Angelico si trova come *de Florentia* solo nei documenti tardivi della sua vita, nei quali fu detto anche *de Fesulis*.

⁹ Ecco i documenti consultati dal Morçay: *Per Foligno*, 2 genn. 1410, 7 febr. e 12 apr. 1414 (Archiv. Notarile mandamentale di Foligno, Protocolli di Francesco d'Antonio); *Per Cortona*: 6 giugno, 10 lugl. 1410; 23 febr., 11 marzo, 26 lugl. 1412; 16 giugno 1413; 24 apr., 19 maggio, 5 sett., 18 sett., 25 ott. 1414; 26 lugl., 3 agosto, 17 sett. 1415 (Protocolli di Serangioli in Arch. di St., Firenze); 23 genn. 1413 (Protocolli di ser Ugucione di Lando U. 105, Arch. di St., Firenze); 7 marzo 1413 (Protocolli di Baldacchini Giovanni, B. 132 fol. 28, in Arch. di St. Firenze). MORÇAY, *op. cit.*, p. 37 nota 1. Ved anche ibid. p. 40 n. 2, n. 3; p. 41 n. 4; e p. 45 n. 3. Atti notarili Serangioli del 24 lugl. 1418, 2 marzo e 21 apr. 1419; 29 nov. 1420; 2 genn. 1421.

Quindi ci sembra di poter concludere con sufficiente certezza che si debba porre la nascita del B. Angelico nei primi anni del 1400; la sua vestizione religiosa a S. Domenico di Fiesole circa gli anni 1418-1420, (il convento fu riassunto nel 1418, e sulla fine dell'anno ricominciò ad essere abitato dai primi quattro frati tornati da Cortona), e la sua ordinazione sacerdotale si debba porre circa il 1423-25.

Conferma a questa nostra asserzione ci sembra che sia il documento dell'allogagione della « Madonna dei Linaïoli », che riportiamo sotto nella nota 19. Ivi è detto che gli *Operai alogarono a frate Guido, vocato frate Giovanni del Ordine di santo Domenico da Fiesole* il quadro della celebre Madonna. Ora il fatto che gli « Operai » conoscano l'Angelico primieramente col nome di battesimo, anzichè con quello di religione, ci sembra che voglia significare che l'Angelico debba essere entrato nell'Ordine domenicano quando già doveva essere noto come pittore. E l'avvenimento non doveva risalire perciò che forse a poco più di un decennio avanti. Altrimenti sembrerebbe molto strano, in pieno medioevo, che un frate fosse chiamato col nome di laico, invece che con quello religioso.

Non fa quindi più meraviglia leggere nel Vasari che Fra Giovanni da Fiesole abbia potuto esercitarsi e studiare sulle pitture di Masaccio¹⁰, di cui fu quasi coetaneo.

L'Angelico nacque a Vicchio nel Mugello. Al battesimo ebbe il nome di Guido¹¹, che quando entrò in religione mutò in quello di Giovanni. Ebbe un fratello, assieme al quale entrò in S. Domenico di Fiesole, e che fu conosciuto col nome di Fr. Benedetto¹². Ambedue furono noti col nome del loro padre che si chiamava Pietro.

Probabilmente ebbero la prima educazione nell'Ordine da S.

¹⁰ *Op. cit.*, in Vita di Masaccio.

¹¹ Vedi sotto nota 19.

¹² Fu ottimo calligrafo e, sembra, anche miniatore. Fu Priore di S. Domenico di Fiesole, e morì dopo il 1451. Cfr. MARCHESE, *op. cit.*, v. I p. 214-226 e p. 515-521. La cronaca del conv. di S. Marco ha giocato un brutto tiro al P. MARCHESE, il quale, fidandosi di essa (cfr. *op. cit.*, p. 218), scrisse che Fr. Benedetto era morto di peste nel 1448; cosa che poi dovè correggere nel supplemento a p. 515 e segg. Fr. Benedetto fu Priore di S. Domenico di Fiesole negli anni 1446-1447.

Antonino, il quale fu Priore di S. Domenico di Fiesole dal 1421 al 1424¹³.

Ebbero una sorella di nome Francesca, detta Checca, la quale nel 1442 certamente viveva in Firenze¹⁴.

Dal 1429 al 1437 sembra che l'Angelico abbia vissuto continuamente nella quiete del convento di S. Domenico di Fiesole, di cui, anzi, nel mese di dicembre 1432 e nel gennaio del 1433, fu Vicario, forse in mancanza, piuttosto che in assenza, del Priore.

Era poi di nuovo Vicario nel 1435-1436, quando, col consenso del Priore, dava denaro in prestito, e, sembra, senza interesse¹⁵.

Dopo aver determinato i dati della prima giovinezza dell'Angelico, possiamo ora stabilire altri punti fermi nella cronologia delle sue opere. Lasciamo ai critici d'arte la più o meno verisimile attribuzione delle varie opere alle diverse epoche della vita; noi ci atterremo esclusivamente ai dati storici documentati che potranno essere come punti base per una critica migliore.

In modo generale le opere del B. Angelico vengono classificate in tre grandi epoche:

1°. Quelle attribuite al tempo del soggiorno fiesolano (dall'inizio al 1436).

2°. Quelle attribuite al tempo del soggiorno fiorentino nel convento di S. Marco (1438-1445 ca.).

3°. Quelle che vanno dal suo primo soggiorno romano (ultimi mesi del 1445) fino alla morte (1455).

All'inizio dell'attività artistica dell'Angelico fino al 1433 possiamo porre l'esecuzione dei quattro reliquiari fatti fare da Fr. Giovanni di Zanobi Masi per la chiesa di S. Maria Novella¹⁶.

¹³ S. Antonino fu Priore di Cortona dal luglio 1418 al 2 gennaio 1421. (Cfr. MORÇAY, *op. cit.*, p. 45, 46).

¹⁴ Vedi sotto « Appendice », Docum. V.

¹⁵ Vedi sotto « Appendice », Docum. II, A, B.; III, A, B, F. G.

¹⁶ Vedi sotto « Appendice », Docum. IV. Tre dei detti reliquiari sono ben noti. Essi, dalla nota inconfondibile di reliquiari, che dovevano cioè aver il posto per porvi le reliquie, dalla sagrestia di S. Maria Novella nel 1868 furono portati al Museo di S. Marco, e sono: 1. La « Madonna della Stella ». 2. L'« Annunziazione della Madonna » e l'« Adorazione dei Magi ». 3. Piccola « Incoronazione della Madonna », ordinariamente attribuita a qualche discepolo dell'Angelico, ma che potrebbe invece essere una delle sue prime opere. 4. La « Vergine col Bambino e 4 santi », il primo dei quali a sinistra è il santo protettore del committente. (Quest'ultimo quadro ci sembra che, solo, possa essere il quarto reliquiario di S. Maria Novella, perchè esso, come i

— 1428-1429. *Tavola del Monastero di S. Pietro Martire*. Da un documento, che riportiamo in Appendice, sappiamo che il detto Monastero, in data 30 marzo 1430, doveva ancora pagare al convento di S. Domenico di Fiesole 10 fiorini d'oro *de pictura tabule*, la quale non poteva essere che la tavola del B. Angelico¹⁷.

— 1432. *Tavola dell'« Annunziata » della chiesa di S. Alessandro di Brescia*. È certo che l'Angelico dipinse una tavola della « Madonna Annunziata » per la chiesa di S. Alessandro di Brescia¹⁸, sebbene sia altrettanto certo che quella che oggi si trova nella detta chiesa, almeno allo stato attuale, non sia dell'Angelico, ma di scuola veneziana.

— 1433. *Tabernacolo della « Madonna dei Linaioli »*. Fu allogato al B. Angelico per fiorini d'oro 190, in data 11 luglio 1433¹⁹.

— 1435 ca. *Tavola per l'altar maggiore di S. Domenico di Fiesole*. In quest'anno, scrive il P. Ferretti, furono consacrati la chiesa e l'Altar maggiore, dedicati a S. Domenico e a S. Barnaba, da Mons. Tommaso Baruti (!) domenicano, vescovo di Recanati²⁰.

tre precedenti, nei quadrilobi della cornice ha il posto per le reliquie. Il quadro, sembra, rubato da S. Maria Novella, nel 1786 fu acquistato in Firenze da Tavoli Canacci, e nel 1842 entrò nella Pinacoteca di Parma).

¹⁷ Vedi sotto « Appendice », Docum. I.

¹⁸ Vedi Documento in MARCHESE, *op. cit.*, vol. I, p. 549-50.

¹⁹ Vedi F. BALDINUCCI, *Notizie di Professori del Disegno*, Milano, Soc. tip. de' Classici ital., 1811, vol. V, Dec. II, P. I, p. 160, dove solo parzialmente si riporta il documento, il quale si trova nell'Archiv. di Stato, Firenze, Debitori e Creditori dell'Arte dei Linaiuoli, fol. 98v, 11 luglio 1433. È stato pubblicato integralmente da GUALANDI in *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, Ser. IV, Bologna, Editore Sassi, 1845, p. 110. *Richardo chome detto di e' sopradetti Operai alogarono a frate Guido, vocato frate Giovanni del Ordine di santo Domenico da Fiesole a dipignere uno tabernacolo di nostra donna nella detta arte dipinto di dentro e di fuori, co' colori oro et azzurro et arieto* (argento), *de' migliori et più fini che si truovino, con ogni sua arte et per sua faticha et manifattura per Fior. 190 d'oro o quello meno che parrà alla sua coscienza*. Il fatto che in questo documento l'Angelico venga nominato prima col suo nome secolare, e poi con quello di religione, ci fa pensare che quando egli entrò nell'Ordine domenicano, dovesse essere già noto nel ceto degli artisti fiorentini.

²⁰ L. FERRETTI, O. P., *La Chiesa e il Convento di S. Domenico di Fiesole*, Firenze, Tip. S. Giuseppe, p. 34. « L'anno 1435 fu consacrata la chiesa [di S. Domenico di Fiesole] da Monsignor Tommaso Viniziano, Vescovo di Recanati, e frate dell'Ordine nostro, et insieme l'altare maggiore, a san Barnaba apostolo dedicato ». (SERAF. RAZZI *Cronaca della Prov. Romana de' FF. Pred., Bibl. Laurentiana*, S. Marco, n. 873, fol. 93).

Questo Vescovo non è altri che Fr. Tommaso Tommasini o Paruta, di cui vedi qui sotto.

La tavola, sistemata nello stato attuale da Lorenzo di Credi nel 1501, rappresenta la « Madonna in trono » circondata da un coro di angeli, colle figure di S. Barnaba e S. Tommaso d'Aquino sulla sinistra di chi guarda, e quelle di S. Domenico e S. Pietro Martire sulla destra. La predella originale trovasi oggi nella National Gallery di Londra.

Per le altre pitture dell'Angelico già in S. Domenico di Fiesole (*Tavole*: l'« Annunziata », oggi al Prado di Madrid; l'« Incoronata », oggi al Louvre di Parigi; *affreschi*: « Crocifissione » del refettorio, pure al Louvre, « Madonna in trono tra S. Domenico e S. Tommaso », oggi al Museo dell'Ermitage di Leningrado), e l'affresco del grande « Crocifisso », ancora al suo posto nell'antico capitolo del convento, non abbiamo argomenti storici per fissarne l'epoca.

— 1436. *Tavola dell'« Adorazione di Cristo deposto dalla Croce » per l'Oratorio della Compagnia del Tempio.* Fu commessa all'Angelico da Fr. Sebastiano di Jacopo di Rosso Benintendi, nipote della B. Villana delle Botti. Nel documento che pubblichiamo in Appendice, si attesta che la detta tavola fu fatta fare per l'altare dell'Oratorio della Compagnia del Tempio, e che il detto altare fu consacrato da un Vescovo, che al tempo in cui fu steso il documento, cioè nel 1444, era Vescovo di Feltre. In tale anno era Vescovo di Feltre e Belluno Fr. Tommaso Tommasini o Paruta, domenicano veneto, di cui sappiamo che dopo essere stato vescovo di Emona (Cittanova) in Dalmazia (1409), fu poi vescovo di Pola (1420), di Urbino (1423), di Traù nel 1424, e di Recanati e Macerata il 12 ott. 1435. Solo in data 15 ott. 1440 fu fatto Vescovo di Feltre e Belluno, dove morì nel 1446²¹. Il Tommasini nel 1435 era in Firenze Amministratore dell'Archidiocesi fiorentina *in spiritualibus et temporalibus*, durante l'assenza dell'Arcivescovo Giovanni Vitelleschi²². Ora credo che l'altare in parola debba essere

²¹ Vedi V. FONTANA, *O. P., S. Theatrum Dominicanum*, Romae, Nic. Ang. Tinassii, 1666, p. III, 139, 189, 192, 215, 267, 278.

²² Bullarium Ord. Praed. v. III p. 47-48. ...*Ad audientiam siquidem nostram venerabili fratre nostro Thoma Episcopo Traguriensi generali ecclesiae florentinae, praesentialiter pastore carentis, in spiritualibus et temporalibus amministratore, ac ad visitationem quorumlibet civitatis et diocesis florentinae Monialium ac religiosorum quorumvis Ordinum, Monasteriorum et locorum a*

stato consacrato in detto tempo, cioè 1435-1436, e, naturalmente, la tavola dell'Angelico dovè essere messa allora al suo posto.

Era già composto questo nostro lavoro, quando, proseguendo le ricerche, abbiamo trovato il documento che conferma in pieno quanto qui sopra abbiamo scritto. (Vedi Appendice docum. IX, A). La detta tavola veniva commissionata da Fr. Sebastiano, allora temporaneamente monaco benedettino, in data 13 aprile 1436, e, sembra che sulla fine dell'anno, come attesta lo stesso Angelico col suo autografo, fosse finita di pagare.

Fr. Sebastiano, nipote della B. Villana, sulla parte destra della tavola fece dipingere la sua beata nonna colla testa raggiata e col cartiglio della sentenza da lei preferita: *Christo Jesù l'amor mio crucifisso*, e la figura di S. Caterina d'Alessandria, di cui egli curava la festa. Penso che la figura di S. Domenico, posta sulla sinistra, possa portare le sembianze di Fr. Sebastiano²³.

— 1437. *Tavola della Cappella Guidalotti di S. Domenico di Perugia*. Secondo il P. Timoteo Bottonio, annalista del convento di S. Domenico di quella città, l'Angelico l'avrebbe dipinta in detto anno²⁴.

— 1438 ca. *Affresco sulla porta della facciata della chiesa di S. Domenico di Cortona*, e, forse, anche le altre due tavole esistenti tuttora in Cortona.

L'affresco, molto danneggiato, rappresenta la « Vergine tra due angeli e S. Domenico e S. Tommaso d'Aquino ». Le due tavole, già ambedue appartenenti alla Chiesa di S. Domenico, oggi si trovano nel Museo diocesano di Cortona, compresa la predella colle « Storie di S. Domenico ».

La nuova chiesa di S. Domenico era già in costruzione circa il 1425²⁵. In data 13 aprile 1438, il Papa Eugenio IV concedeva

nobis specialiter delegato... Datum Florentiae anno Incarnationis Dominicae Millesimo quadringentesimo tricesimo quinto, Kalendis octobris, Pontificatus nostri anno quinto (p. 47) Nuper siquidem venerabili fratre nostro Thoma Recanaten. et Maceraten. Episcopo, tunc Tragurien. Generali administratore Ecclesiae florentinae, ac ad visitationem... Datum Florentiae anno Incarnationis dominicae millesimo quadringentesimo tricesimo quinto, quarto Kalendas novembris, Pontificatus nostri anno quinto (p. 48-49).

²³ Vedi sotto « Appendice », Docum. IX, B. Per più ampia conoscenza di detto Fr. Sebastiano vedi il nostro lavoro: *Il Necrologio di S. Maria Novella* di imminente pubblicazione, vol. I, p. 163 Ob. n. 656; vol. II p. 227-241 e Appendice II, docum. LXV, dove riportiamo per intero il documento.

²⁴ Citato in MARCHESE, *op. cit.*, vol. I p. 280.

²⁵ MORÇAY, *op. cit.*, p. 40-41 nota 4.

al Priore di S. Domenico la facoltà quadriennale di commutare i voti, fatti per pellegrinaggi, in offerte a favore della costruzione della chiesa nuova, e, specialmente, *per far dipingere figure da servire per il culto della medesima*²⁶.

— 1438-1445. *Ciclo degli affreschi e tavole di S. Marco*. Il convento di S. Marco fu concesso per abitazione dei Frati di S. Domenico di Fiesole nel 1436 da Eugenio IV²⁷. Nel 1437, su ordine di Cosimo il vecchio, Michelozzo aveva già costruito venti celle, e poneva mano a restaurare la chiesa. Nel 1439 era compiuta la cappella maggiore, il cui altare, dedicato ai SS. Cosma e Damiano, protettori di casa Medici, fu consacrato, assistente il papa Eugenio IV, dal Card. Niccolò Acciopaccio il 7 gennaio 1443²⁸. Quindi per detta data la tavola dell'Angelico doveva

²⁶ Bullar. Ord. Praed. t. III p. 85. *Sane pro parte tua et dilectorum filiorum conventus fratrum domus S. Dominici cortoniensis Ord. fratrum Praed. nobis nuper exhibita, petitio continebat quod Ecclesia dicte domus continue construitur et etiam fabricatur, quodque pro eius constructione et perfectione, quae plurimum est necessaria, cum fratres inibi conveniunt ad divina celebranda officia, non habeant Christi fidelium subsidia, undique sint quaerenda, quodque si Prior, qui est pro tempore dictae domus, vota emissa, et emitenda quaecumque peregrinationis, et de pingendis figuris in civitate et diocesi Cortonensi, si fideles ipsi, qui vota eiusmodi emittunt, tantum constructione et fabrica dictae ecclesiae erogarent, quantum eundo ad peregrinationes huiusmodi, et faciendo pingi figuras huiusmodi exposuissent, commutare posset... Datum Ferrariae anno Incarnationis dominicae millesimo quadringentesimo tricesimo septimo, Idibus februarii, Pontificatus nostri anno septimo.*

²⁷ Ibid. t. III p. 57-58, Bolla del 21 genn. 1436 (St. fior. 1435). Cfr. anche MARCHESE, *op. cit.*, vol. I p. 315-316; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, t. VII, Firenze, Stamp. Pietro Gaetano Viviani, 1758, p. 117.

²⁸ Bullar. ord. Praed. Vol. III p. 164: *...Ecclesia Domus sancti Marci Florentin., Ordinis Fratrum Praed., de Observantia nuncupatorum, quae ac illius altare maius, quod sub vocabulo sanctorum Cosmae et Damiani constructum est, nuper, videlicet in festo Epiphaniae per dilectum filium nostrum Nicolaum tituli S. Marcelli, praesbyterum Cardinalem, de mandato, et in praesentia nostri, cum solemnibus Missae ab eo propterea ad dictum altare decantatae celebratione,...* Datum Florentiae apud sanctum Marcum anno Incarnationis dominicae millesimo quadringentesimo quadragesimo secundo, septimo Idus Januarii, Pontificatus nostri anno duodecimo (St. com. 1443). Cfr. R. MORÇAY: *La cronaca del convento di S. Marco*, pp. 18-19; VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, v. X p. 94, il quale crede che la tavola dell'Angelico sia stata messa sull'altare maggiore fino dal 1440, quando Cosimo donò il quadro di Lorenzo di Niccolò, che stava sul vecchio altare, alla chiesa di S. Domenico di Cortona. Invece la tavola in parola fu donata nel 1438 dai frati di S. Marco, i quali però vi fecero mettere lo stemma mediceo, ai loro confratelli di Cortona, naturalmente consenziente, e, farse volente Cosimo. Infatti, in data 26 dicembre di detto anno, i Priori di

trovarsi certamente al suo posto, ed anche la maggior parte degli affreschi, sia delle celle, che del corridoio, del capitolo e del chiostro, dovevano già essere stati eseguiti²⁹.

In questo tempo l'Angelico deve aver dimorato in S. Marco, e sappiamo anche che, almeno nel 1443, era sindaco, ossia economo del convento³⁰.

— 1439. Si suole attribuire a quest'anno la tavoletta della « Crocifissione » del Fogg Art Museum a Cambridge U.S.A., perchè si crede che il Cardinale domenicano dipinto ai piedi della croce sia Fr. Giovanni di Turrecremata, domenicano spagnolo, creato cardinale il 18 dicembre di detto anno nel concistoro tenuto da Eugenio IV nella sua dimora di S. Maria Novella³¹. Il detto

Cortona ringraziavano Cosimo del magnifico dono. (Cfr. G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, presso Giuseppe Molini, t. I p. 140, doc. LI, e MORÇAY, *op. cit.*, p. 14-15).

²⁹ Il MORÇAY, *St. Antonin*, p. 77 nota 1, così descrive i lavori compiuti da Michelozzo per l'ingrandimento di S. Marco. *Nel 1437 Michelozzo costruiva il primo dormitorio, sopra al vecchio refettorio dei Silvestrini. S. Antonino, Vicario generale, era presente. Priore era Fr. Cipriano [di ser Antonio da Raggiolo].*

Nel 1438, nessuna costruzione. Il Titolare della Tribuna (Coro) cede i diritti a Cosimo. 1439-1444. S. Antonino Priore e Vicario generale. - 1439. Ingrandimento e abbellimento della chiesa. L'Angelico dipinge la tavola dell'altare maggiore. Anno del Concilio. 1440-1441. Costruzione del lato est. Chiostro, Sala del Capitolo e piano superiore (secondo dormitorio). Durante il 1442, due atti [notarili] sono redatti nella sala del capitolo. - 1442. I lavori dell'anno furono fatti nella parte ovest del chiostro, quello che è lungo la piazza attuale di S. Marco (Ospizio per gli estranei). - 1443. Tutti i lavori sono terminati: Ita ut expeditus remaneret conventus in omnibus habitationibus, officinis et orto cum muris circumquaque elevatis anno Domini 1443. Ita ut miraculo pene fuerit tam celeris absolutio edificiū.

Vedi anche l'altra opera citata del MORÇAY, *La cronaca di San Marco* pp. 13-15. Ivi a p. 16 vi è il seguente passo circa le pitture fatte dall'Angelico in S. Marco, che però a me non sembra del Lapaccini, ma piuttosto dal cronista Fr. Roberto degli Ubaldini da Gagliano, e quindi del principio del sec. XVI: « *Tertium insigne apparet in picturis. Nam tabula altaris majoris et figuras capituli et ipsius primi claustrī et omnium cellarum superiorum et Crucifixi refectorii omnes pictae sunt per quemdam fratrem ordinis Praedicatorum et conventus Fesulani qui habebatur pro summo magistro in arte pictoria in Italia, qui frater Johannes Petri de Mugello dicebatur, homo totius modestiae et vitae religiosae.* ».

³⁰ Vedi sotto « Appendice », Docum. VII.

³¹ Fr. Giovanni di Turrecremata O. P., Maestro del S. Palazzo, era già da qualche anno in S. Maria Novella, presso la Corte del Papa. Fatto Cardinale, alle elemosine che egli largiva alla comunità, il Convento di S. Maria Novella, nel 1440, corrispose con un notevole regalo, che però non si sa in che cosa consistesse. (V. BORGHIGIANI, O. P., *Cronaca Minuta di S. Maria No-*

quadro è un'edizione molto migliorata della Crocifissione, già nel refettorio di S. Domenico di Fiesole.

— 1445-1448. *Primo soggiorno romano dell'Angelico*. Supposto vero l'aneddoto raccontato dal Vasari, che cioè vacando l'arcivescovado fiorentino, il papa Eugenio IV l'offrisse all'Angelico, il quale però se ne schermì, e propose al Papa il nome di S. Antonino che senz'altro il Papa accettò, dovremmo credere che l'Angelico fosse già a dipingere in Vaticano, presso il Papa, almeno sulla fine del 1445³². Tuttavia nel mese di luglio del 1445 certamente l'Angelico era in Firenze, e nel convento di S. Marco firmava il documento per la separazione dei due conventi di Fiesole e di S. Marco, fino allora retti da un unico Priore³³.

Secondo i documenti riportati dal Marchese³⁴ l'Angelico dipinse in S. Pietro la cappella del Sacramento e quella del Papa Niccolò V in Vaticano coll'aiuto di Giacomo da Forlì, Benozzo Gozzoli, Giovanni d'Antonio della Checca, Carlo di Lazaro da Varni e Giacomo d'Antonio Poli. Nel 1447 l'Angelico certamente aveva già lavorato e lavorava ancora alle pitture della Cappella del Sacramento, commessagli da Eugenio IV, la quale nel secolo seguente fu distrutta per costruire la Scala regia. Solamente nel 1449, forse, deve aver messo mano alla decorazione della cappella o studio di Niccolò V.

vella all'anno. Ms in S. Maria Novella. Notiamo qui che nel 1446 S. Antonino donò, nel tempo che era già Arcivescovo, una tavoletta del B. Angelico a certe Suore di Napoli (Cfr. MORÇAY, *op. cit.*, p. 53 nota 1).

³² VASARI, *op. cit.*, Vita di Fra Giovanni Angelico. Cfr. MORÇAY, *op. cit.*, p. 114, nota 1.

³³ Vedi sotto « Appendice », Docum. X, in cui riportiamo integralmente l'accordo dei frati di S. Marco e di S. Domenico di Fiesole riuniti, per la separazione dei due conventi. Il testo è di S. Antonino. La firma autografa dell'Angelico è la ventiduesima.

³⁴ *Op. cit.*, vol. I, Docum. IX p. 551-53; G. PACCHIONI, nella rivista « L'Arte » (XII) 1909, art. *Gli ultimi anni del B. Angelico*, a p. 1, crede che si debba porre la prima venuta a Roma nel gennaio-febbraio 1445. Ci sembra invece che l'andata a Roma dell'Angelico si debba porre sulla fine del 1445. Dopo la separazione legale dei due conventi di S. Marco e di S. Domenico di Fiesole, ormai l'Angelico apparteneva definitivamente a quest'ultimo convento. Tuttavia sul principio del 1446 non sembra che fosse in convento. Infatti non si trova presente ad un atto capitolare, presieduto dal suo fratello Fr. Benedetto, allora Priore, nel quale fu fatto il procuratore generale del convento stesso, necessario dopo la separazione da quello di S. Marco. (Archiv. di St., Firenze, Pergam. di S. Domenico di Fiesole del 25 gennaio 1446. - stile fior. 1445).

— 1447. *Estate orvietana*. Sembra che l'Angelico, volendo fuggire il caldo di Roma, avesse desiderato di passare l'estate ad Orvieto. Di ciò presero occasione gli Operai dell'Opera del Duomo di quella città che offrirono all'Angelico l'allogagione delle pitture della Cappella di S. Brizio. L'Angelico accettò di lavorarvi nei mesi di luglio, agosto e settembre, assieme ai suoi aiuti Benozzo Gozzoli, Giovanni d'Antonio, Giacomo Poli e Pietro di Niccolò di Orvieto. Il lavoro anzi doveva cominciare col 15 giugno, segno che l'Angelico doveva essere già in Orvieto³⁵.

Mentre si facevano i ponti, l'Angelico avrebbe dovuto preparare i disegni. Il 28 settembre, il Maestro pittore Fr. Giovanni di Pietro riceveva 103 fiorini d'oro, in pagamento, per sé e per i suoi aiuti, per il lavoro fino allora compiuto³⁶.

L'Angelico avrebbe dovuto portare a termine gli affreschi della detta cappella entro le prossime estati del 1448 e 1449, ma, essendo stato fatto Priore del Convento di S. Domenico di Fiesole³⁷, non vi poté più tornare. Alla fine del secolo, Luca Signorelli terminò la parte già assegnata all'Angelico nella volta della cappella, lavorando sui suoi cartoni³⁸.

— 1448-1450. *Priorato dell'Angelico a S. Domenico di Fiesole*. Il Marchese riporta dalla Cronaca di S. Marco che un tale *Fra Giovanni dipintore priore del Convento di S. Domenico di Fiesole* nel 1448 fu invitato a fare la perizia di alcune miniature di Zanobi Strozzi, e aggiunge: *Costui non può essere certamente l'Angelico, trovandosi egli in Roma ecc....*³⁹. Si tratta invece certamente dell'Angelico, il quale dev'essere stato Priore di S. Domenico di Fiesole, almeno dalla metà di settembre del 1448 fino alla fine del mese di ottobre del 1451, come noi proviamo coi docu-

³⁵ MARCHESE, *op. cit.*, vol. I, p. 353 docum. X del 10 marzo 1447, docum. XI dell'11 maggio 1447 p. 554-55; docum. XII del 14 giugno 1447 p. 555-58; docum. XIII p. 558. I documenti circa l'opera dell'Angelico ad Orvieto, (che si trovano nell'Archiv. dell'Opera del Duomo), sono stati parzialmente pubblicati anche da L. FUMI, *Il duomo di Orvieto*, Roma, 1891, pp. 393-94.

³⁶ Ibid. docum. XIV p. 558-560.

³⁷ Vedi sotto « Appendice », Docum. XI.

³⁸ MARCHESE, *op. cit.*, docum. XVI p. 561-562. *Qualiter Mag. Lucas de Cortona... fuit conductus ad pingendam et finiendam cappellam novam... cuius dicte cappelle nove medietas habebat designum jam datum per Ven. virum fr. Iohannem qui incepit pingere dictam cappellam novam.*

³⁹ Ibid. vol. I p. 518 nota 1.

menti che riportiamo in Appendice ⁴⁰. Il fatto di essere stato Priore per oltre un triennio, non impedì all'Angelico delle lunghe assenze e qualche soggiorno romano, poichè sembra che nel 1449 lavorasse per un certo tempo nella Cappella di Niccolò V ⁴¹, almenochè non si tratti di pagamento per pitture già fatte antecedentemente.

— 1448. A quest'epoca si deve porre l'inizio delle *pitture degli sportelli degli argenti della chiesa della SS. Annunziata*, i cui quadri sono stati definiti « Catechismo del Beato Angelico ». Furono commissionati da Piero de' Medici in detto anno ⁴², ma continuati dagli aiuti dell'Angelico, specialmente da Zanobi Strozzi e Alesso Baldovinetti, e terminati di pagare nel 1461-1462 ⁴³.

Ad essi sembra che accenni Fr. Domenico di Giovanni da Corella nel suo poema *Theotocon*, dedicato nel 1469 a Piero de' Medici ⁴⁴.

— 1450. *Tavola della chiesa francescana del Bosco ai Frati nel Mugello*. Cosimo de' Medici che vicino aveva la sua Villa di Cafaggiolo, aveva fatto restaurare il convento e volle ornare la chiesa, donandole una tavola dell'Angelico. Sembra che l'altare su cui fu posta la tavola fosse dedicato a S. Antonio. Tra i Santi, nella predella, vi è raffigurato anche S. Bernardino da Siena col l'aureola. Essendo S. Bernardino stato canonizzato nel 1450, si pensa perciò che il quadro appartenga a codesta data, o sia di poco ad essa posteriore.

— 1450. A questo stesso anno credo si debba porre, almeno per ragioni storiche, *la tavola che appartenne al Monastero dell'Annalena*, e che oggi trovasi a S. Marco. (La « Vergine in trono » con a sinistra S. Pietro Martire e i SS. Cosma e Damiano; e a destra S. Giovanni Evangelista, S. Vincenzo Martire, — e non S. Lorenzo come qualcuno ha scritto —, e S. Francesco). La critica è contraria, e colloca invece la tavola tra il 1430 ed il 1440. Tuttavia facciamo notare che solo nel 1450 Annalena Malatesta stava attuando il disegno della fondazione di un monastero in

⁴⁰ Vedi sotto « Appendice » docum. XI, A, B, C, D.

⁴¹ MARCHESE, *op. cit.*, vol. I, docum. IX p. 552.

⁴² *Cronaca di Firenze* di BENEDETTO DEI in Bibl. Naz. Firenze, Magliab. XXI fol. 96.

⁴³ Vedi J. POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, London, Phaidon Press, 1952, p. 190-191.

⁴⁴ Vedi sotto « Appendice », Docum. XII.

casa sua, per il quale Niccolò V dette il suo beneplacito⁴⁵. La fondazione formale del monastero e la vestizione dell'abito domenicano dell'Annalena e delle sue compagne in S. Maria Novella avvenne solo il 4 agosto del 1455⁴⁶.

— 1452. *Invito ad affrescare la cappella maggiore del Duomo di Prato*. Invito che però l'Angelico declinò nel mese di marzo di detto anno⁴⁷.

— 1454 - 1455. *Ultimo soggiorno romano*. Non sappiamo quando l'Angelico si recò per l'ultima volta a Roma, ma dev'essere stato nel 1454, forse per terminare la cappella di Niccolò V in Vaticano. La morte lo sorprese il 18 febbraio 1455, come ci ha lasciato scritto Leandro Alberti⁴⁸. Fu sepolto nella basilica dei domenicani di S. Maria sopra Minerva, nel cui convento egli aveva abitato, e Niccolò V dettò i due epitaffi che furono messi sul suo sepolcro⁴⁹.

⁴⁵ Vedi Bolla di Niccolò V in RICHA, *op. cit.*, t. X p. 136-37.

⁴⁶ Vedi Bolla di autorizzazione di Callisto III in data 28 maggio 1455 in *Bullar. Ord. Praed.* t. III p. 339. Cfr. RICHA, *op. cit.*, t. X p. 135, il quale però pone come data il 4 agosto 1454, ma ci sembra erroneamente.

⁴⁷ Vedi in MARCHESE, *op. cit.*, vol. I p. 384-85 e docum. p. 562-63.

⁴⁸ L. ALBERTI, O. P. *De Viris illustribus Ord. Praed.*, Bononiae, Hieron. Platonis 1517, fol. 252 v. *Joannes fesulanus, Hetruscus, vir sanctitate conspicuus, et pingendi arte peritissimus, anno Domini MCCCCLV, XII Cal. martii, Romae functus est, et in Basilica sancte Mariae ad Minervam in sepulchro lapideo tanto viro digno tumulatus, quod Nicolaus V Pont. Max. duobus epitaphiis graphice exornari curavit*. È inspiegabile come il Marchese, che pure riporta il testo dell'Alberti tra i documenti, abbia potuto scrivere che l'Angelico morì il 18 marzo, errore poi ripetuto dal PASTOR nella Storia dei Papi (vol. I, l. III cap. V), ed in seguito da altri. Ultimamente, e proprio, credo, a causa della data errata che dà il Marchese, e altri ripetono, è stato messo in dubbio che i due epitaffi possano essere stati dettati da Niccolò V, perchè questi morì il 24 marzo. Ma dato che invece Niccolò V morì 36 giorni dopo l'Angelico, non è affatto inverosimile che gli epitaffi possano essere stati dettati da lui. Qualcuno ha avanzato l'ipotesi che gli epitaffi possano essere di Lorenzo Valla.

⁴⁹ Fu sepolto nella Basilica della Minerva nel lato sinistro della cappella de' Rustici, dedicata a S. Tommaso d'Aquino, che oggi, come già al tempo del Vasari, serve di passaggio per chi entra nella Basilica da Via S. Ignazio. Una ricognizione della tomba e delle ossa dell'Angelico fu fatta il 21 luglio 1915 per interessamento dell'On. Giovanni Rosadi, Sottosegretario alla Pubblica Istruzione (Vedi relazione in « Memorie Domenicane » (32) 1915 art. del P. L. FERRETTI, *La sepoltura del Beato Angelico*, pp. 506-514). Allora il sepolcro fu sistemato come si trova oggi. Nell'anno seguente 1916, fu rifatta, e messa sulla parete, la lapide col secondo epitaffio: « *Gloria pictorum...* ».

HIC. IACET. VENE. PICTOR. FR. JO. DE FLOR. ORD. PRAE-
 [Dicatorvm, 14LV.
 NON MIHI SIT LAVDI QUOD ERAM VELVT ALTER APELLES M
 SED QUOD LVCRÀ TVIS OMNIA CHRISTE DABAM⁵⁰ CCCC
 ALTERA NAM TERRIS OPERA EXTANT ALTERA CAELO L
 VRBS ME IOANNEM FLOS TVLIT ETRVRIAE V

GLORIA PICTORVM SPECVLVMQUE DECVSQVE IOANNES
 VIR FLORENTINVS CLAVDITVR HOCCE LOCO
 RELIGIOSVS ERAT FRATER SACRI ORDINIS ALMI
 DOMINICI AC VERVVS SERVVLVS IPSE DEI
 DISCIPULI PLORENT TANTO DOCTORE CARENTES
 PENNELI (sic) SIMILEM QVIS REPERIRE QVEAT
 PATRIA ET ORDO FLEANT SVVM PERISSE MAGISTRVM
 PINGENDI CVI PAR NON ERAT ARTE SVA

Non crederei improbabile che il secondo epitaffio possa essere di Fr. Domenico di Giovanni da Corella, il quale appunto nel tempo della morte dell'Angelico era Provinciale della Provincia Romana ed aveva la sua sede naturale nel convento della Minerva⁵¹.

STEFANO ORLANDI O.P.

⁵⁰ Un pò di luce sulla carità esercitata dall'Angelico verso i poveri ce la danno due documentini che noi pubblichiamo in Appendice docum. III G. Sembra che i prestiti, ivi menzionati, fatti dall'Angelico, fossero senza alcun interesse, cosa certo non comune nel medioevo. Del resto facciamo notare che il verso: *Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam*, non significa necessariamente che l'Angelico desse tutto o molto ai poveri. Dicendo che tutto il guadagno lo dava a quelli di Cristo può significare, come era realmente, che dava tutto ai poveri o ai servi di Cristo, cioè ai suoi fratelli in religione, secondo le regole dell'Ordine.

⁵¹ Per Fr. Domenico di Giovanni da Corella vedi nostro lavoro: *Il Necrologio di S. Maria Novella* vol. I p. 187 Ob. n. 711 e vol. II p. 305-315.

A P P E N D I C E

DOCUMENTI

I.

1429, 30 marzo. — *Crediti del convento di S. Domenico di Fiesole, descritti dal Priore Fr. Pietro Antonii.* — *Arch. di St., Firenze, Arch. 74, S. Domenico di Fiesole, filza 72, serie di fogli sciolti. Fol. di 4 facciate, molto sciupato.*

Facciata seconda, in fondo:

« Monasterium sancti petri martiris adhuc tenetur dare *de pictura tabule sue* ff. X vel circa.

Item tenetur dare de legato apollonie conventui florenos centum pro libraria ».

II.

A). 1429, 22 ottobre. — *Riunione capitolare dei frati del Convento di S. Domenico di Fiesole per eleggere procuratori.* — *Archiv. di St., Firenze, Atti notarili di Paolo di Pagno Bertini, Notarile, B. 1545. s. n.*

« Anno MCCCCVIII... die vero vigesimo secundo octubris. Actum in pop. Abbatie S. Bartolomei de fesulis civitatis florentie in capitulo infrascriptorum fratrum....

dominus fr. petrus Antonii prior

fr. philippus filippi de flor. (*Cassato*)

fr. Bernardus Bartolomei [Bartolini] de signa

fr. Marchus Bartholomei [Bartolini] de Flor.

* fr. Johannes petri de muscello

fr. Gaudentius çachorni de novaria.

fr. Bernardus Bartolomei de campis.

fr. Johannes Johannis de roma.

fr. Martinus, Martini de aragonia ».

Furono eletti procuratori del convento: ser Francesco di Piero Giacomini, ser Alessio di ser Michele Guidi e Jacopo Benedicti « culturarium ».

B). 1431, 28 genn. (st. fior. 1430). — *Riunione capitolare dei frati del convento di S. Domenico di Fiesole, (qui detti dell'Osservanza di S. Barnaba), per l'elezione di Fr. Marco e Fr. Bernardo, fratelli, figli del fu Bartolomeo di Bartolino¹, a loro procuratori.* — Arch. di Stato, Firenze, Pergam. di S. Domenico di Fiesole.

« In dei nomine. Amen. Anno eiusdem ab Incarnatione millesimo quadringentesimo trigesimo indictione nona. die vero vigesima octava januarii factum in pop. Abbatie sancti Bartolomei de fesulis in capitulo ipsorum fratrum...

Pateat omnibus quorum. Convocatis ad capitulum omnibus et singulis fratribus capituli et conventus sancti dominici de fesulis noviter intitulati ab observantia sancti barnabe de observantia fratrum predicatorum beati dominici de fesulis posite in dicto populo abbatie predicte (*di S. Bartolomeo*). de mandato venerabilis patris, fratris petri Antonii de florentia prioris dicti conventus capituli et conventus necnon ad sonum campanelle (*sic*) dicti capituli ut moris est... Quorum quorumlibet nomina sunt hec, videlicet:

Fr. Petrus Antonij prior.

* fr. Johannes petri de mugello.

fr. Philippus Philippi de florentia².

fr. Benedictus petri de mugello.

fr. Martinus Martini de ragono (?).

fr. Gaudentius sacchormi(?) de nogara.

fr. Johannes Johannis de romena [o de Roma?].

fr. Nicholaus bonevite de neapoli.

fr. Bernardus ser Bartolini de florentia.

¹ Questi Fr. Bernardo e Fr. Marco di Bartolomeo Bartolini (vedi su di essi Diplom. di S. Domenico di Fiesole nell'Archivio di Stato di Firenze, pergam. del 10 nov. 1424 e 6 nov. 1426, documenti fatti, sembra, prima della loro professione religiosa), sono fratelli di Leonardo Bartolini, il quale fece fare a Fra Filippo Lippi una Madonna in un tondo che oggi trovasi nella Galleria Pitti.

² Si trova per la prima volta come quart'ultimo, in una lista dei frati presenti ad un atto notarile tenuto nel capitolo di S. Domenico a Cortona il 27 lugl. 1423 (Arch. di Stato di Firenze, Notarile, Serangioli n. 479). - Fr. Filippo era figlio di Filippo Cini o d Cino. Aveva una sorella di nome Angela, moglie di Francesco Bocca del pop. di S. Trinita (Cfr. Pergam. di S. Domenico di Fiesole del 25 genn. 1446, — st. fior. 1445 —, in Archiv. di St. di Firenze).

fr. Guido pauli de castello.
 fr. Petrus Matthei de florentia.
 fr. Marchus Bartolomei [Bartolini] de florentia.

Omnes fratres dicti capituli et conventus sancti dominici de fesulis...

Ego Paulus filius quondam pagni Bertini de florentia imperiali auctoritate iudex...

III.

Liste di religiosi dei conventi di S. Domenico di Fiesole e di S. Marco dal 1432 al 1437 dagli atti notarili di Paolo Bertini. — Archiv. di Stato, Firenze, Notarile, B. 1545.

A). 1432, 12 dicembre.

« Supradicto anno (MCCCCXXXII, Indictione undecima) die vero XII de mense decembris. Actum in capitulo fratrum et conventus sancti dominici de fesulis in pop. sancti bartolomei abbatie fesulane...

Convocatis ad capitulum... a fratre johanne pieri de mugello vicario...

Nomina dictorum fratrum sunt inferius:

- * fr. Johannes pieri de mugello.
- fr. Johannes Johannis de romena [o de Roma?]
- fr. Gaudentius zachorni de novara.
- fr. Niccholaus bonevite de calabria ».

B). 1433, 24 gennaio (stile fior. 1432).

« Supradicto anno (MCCCCXXXII) die vero XXIIII Januarii. Actum in pop. sancti bartolomei abbatie fesulane...

Convocatis... ».

(*Il resto del fol. è lasciato tutto in bianco, in calce segue:*)

- * fr. Johannes de mugello vicarius.
- fr. Bernardus Bartolomei de signia.
- fr. Nicholaus bonevite de calabria.
- fr. Gaudentius zachorni de nogara.
- fr. Johannes Johannis de romena [o de Roma?]
- fr. Tomas michaelis de fesulis ».

C). 1435, 20 gennaio (stile fior. 1434).

« MCCCCXXXIII Indictione XII die vero XX mensis Januarii :

Actum in pop. abbacie sancti Bartolomei de fesulis in capitulo et conventu dictorum fratrum ord. pred....

Convocatis videlicet de mandato ven. viri fratris cipriani ser Antonii de regiuolo prioris ord. observantie supradicti et de consensu et autoritate (sic) Reverendi patris fratris Antonii vicarii generalis dicti ordinis... ».

(Segue tutto il fol. in bianco con qualche appunto. In calce è la lista dei frati del convento:).

« Nomina fratrum sunt hic inferius :

fr. Baptista benedicti de florentia, fr. Benedictus pieri de mugello, * fr. Johannes pieri de mugello, fr. Marchus Bartolomei Bartolini de florentia, fr. tomasus silvestri de florentia, fr. yulianus filippi de florentia, fr. Ghabriel de perusio, fr. Ghaudentius de nogara, fr. Tomas de prato ».

D). 1435, 13 maggio. Testamento di donna Niccolosa, sorella di S. Antonino.

« In nomine domini nostri yhesu Christi. Anno ab eiusdem Incarnatione millesimo quadringentesimo trigesimo quinto. Indictione XIII die vero XIII mensis madii. Actum in conventu florentino in pop. sancti Bartolomei abbacie fesulane presentibus tempore subscripti (?) fr. Thoma de regno, fr. petro de roma, fratre Nicolao aimo (o di Arimino) de ser lisio....

Provida et discreta mulier domina Niccholosa alias chosa filia olim ser Nicholai pieroççi notarii florentini et uxor egregii medicine doctoris magistri Dominici olim magistri Johannis que domina est de pop. sancte marie nepotechosa de florentia sana pro Christi gratia... ».

(Quindi dispone delle sue cose, fa vari lasciti ai suoi eredi che nomina nei figli Giovanni e Pietro ecc. Dispone poi di voler essere seppellita coll'abito delle vestite « de penitentia beati dominici » e nella chiesa di S. Domenico di Fiesole, nella sepoltura delle dette Vestite).

(In fondo alla facciata terza è l'elenco seguente dei frati di S. Domenico di Fiesole:)

« fr. ciprianus ser Antonii de reggiuolo prior dicti ordinis.

* fr. Johannes pieri de mugello (o muscello?).

fr. Benedictus pieri de mugello (o muscello).
 fr. Bernardus Bartolomei Bartolini de florentia eius conventus claustralis (?).
 fr. yulianus filippi lapaccini de florentia.
 fr. Tomasus (!) pieri de florentia.
 fr. Johannes Johannis de roma (o romena?).
 fr. Marcho Bartolomei bartolini.
 fr. Nicholaus Johannis de florentia ».

E). 1437, 25 novembre nel convento di S. Marco in Firenze. Il Beato Angelico non c'è.

« Indictione prima die vero XXV mensis novembris. Actum florentie in sagrestia ecclesie sancti marci de florentia presentibus:

fr. Bernardo Bartolomei de signa.
 fr. Paulo Jacobi de savona.
 fr. Constantino Agnoli de nucerio (?).
 fr. Matteo marchi (o mathei?) de Alamania.
 fr. Vincentio luce de....
 fr. Dominicho maturi (?) de venetiis.
 fr. Leonardo.... ».

F). 1432, 13 novembre. Il Priore di Fiesole va a Pistoia. — *Obituariario del Conv. di S. Domenico di Pistoia, nella Bibl. Forteguerri, segn. B. 76, fol. 10v.*

« Memoria quod die 13 novembris (MCCCCXXXII) superscriptus Prior, videlicet frater Jeronimus ivit fesulas et remansi ego frater petrus Antonii prior fesulanus in loco eiusdem de mandato fratris Antonii [S. Antonino], Vicarii nostri ».

G). 1435 - 1436. - *Prestiti fatti dal Beato Angelico col permesso del Priore, credo a titolo di carità. - Archiv. di Stato, Firenze; Archivio 74, S. Domenico di Fiesole filza 70. Sono due foll. di 4 facciate ciascuno. Riportiamo solo un tratto del primo documento, per intero invece il secondo.*

1435. « Sia manifesto a ciaschuna persona. chome vedono e legiono. questa scritta chome el convento di Santo Domenicho da Fiesole de l'ordine de' frati predicatori per mezzo di frate Giovanni di Pietro dipintore del detto ordine. debbono avere da Martino di Gio-

vanni da Moriano et da me Antonio suo figliuolo lire dugiento setandoe e soldi duo. chome apare in libro nostro sicgnato a c. 131 et 279... ».

« Sia manifesto a ciascuna persone che legieranno questa presente scritta chome Io Antonio di Martino da moriano ricieuo questo dì no (?) nove di settembre 1436 fiorini trenta d'oro i quagli danari mi presta frate Giovanni di Piero vichario nel convento di san domenicho in Fiesole de l'ordine di predichatori chon volontà. cho chonsentimento del priore del detto chonvento per meçço di francescho di michele chinori (?) del logo di sa lorenço i qua' danari gli prometto di rendere per giorno in giorno dico per sino che siano pagati chominciando da Março prosimo che viene e cho fine anno prosimo. Et per questo orservare obrigo mene oggi mi ricevo e' beni. Io Antonio sopradetto ò fatto questo di mia propria mano anno e mese sopradetto e questo scritto òne fatto per sichurtà dei frati del sopradetto chonvento di santo domenicho di fiesole ».

IV.

1434, 27 giugno. Atto di morte di Fr. Giovanni Masi del convento di S. Maria Novella. Dal Necrologio di S. Maria Novella Ob. n. 603. Ms in S. Maria Novella, fol. 58r, e dal cod. Magliab. XXXVII, 198 fol. 31v.

« Fr. Johannes masi obiit florentie die 27 junij 1434. hic fuit maxime devotionis vir ad unguem regularem vitam servavit quoad omnia hic plurima de suis patrimonialibus [bonis] paramenta fecit in sacristia et plures reliquias sanctorum adornavit. omni die celebravit et semper virtuosis quibusdam exercitiis deditus devotissime tandem in domino quievit ».

Variante del cod. Magliabech. « Fr. Joannes Maxii hic juvenis fuit ex discipulis domini fratris Johannis Dominici in conventu fesulano, obiit ... ».

Testo del P. Modesto Biliotti nella « Chronica pulcherrimae aedis magnique coenobii Sanctae Mariae Novellae », cap. 19 fol. 23r. (Ms. in S. Maria Novella, scritto ca. 1580).

« Habemus et alias multas sanctorum reliquias, quas quidam fr. Johannes Masius florentinus, multe devotionis et taciturnitatis vir in quattuor inclusit tabellas, quas fr. Johannes fesulanus pictor cognomento angelicus pulcherrimis more suo exornavit figuris »

(Ivi il Biliotti pone poi, erroneamente, il 1433 come anno di morte del Masi).

V.

1441, 7 maggio. Testamento di donna Guglielmina degli Albizi, madre di Fr. Alessio degli Albizi, la quale fa un lascito di 10 fiorini d'oro a donna Checca, sorella del B. Angelico. - Arch. di St., Firenze, Pergam. di S. Marco.

« In dei nomine. amen. Anno domini nostri Jhesu Christi ab eius salutifera incarnatione millesimo quadringentesimo quadragesimo primo. Indictione quarta et die septima mensis maii. Actum in populo sancti laurentii de florentia presentibus testibus ad hoc habitis et proprio ore infrascripte testatricis vocatis et rogatis videlicet :

fratre Antonio ser Niccolai de florentia priore conventus sancti marci de florentia.

frate francisco de carbugnano et fratre thommaso dati de florentia omnibus fratribus conventualibus sancti marci de florentia ord. observantie sancti dominici ord. predicatorum

Domina Guiglielmina vidua pinzochera tertii ord. sancti francisci et filia olim pucci lemni de pucciis francisci de monte policiano comitatus seu districtus florentini et uxor olim Jacobi alexii de albizis de florentia, sana per gratiam Yhesu Christi mente sensu visu et intellectu, licet corpore languens et per hoc presens nuncupativum testamentum ...

In primis corporis sue sepulturam elegit et esse voluit ... in ecclesia sancte crucis de florentia in loco pinzocherarum sancti francisci predictarum.

Item ligavit nove sacristie maioris ecclesie florentie et operi dicte ecclesie soldos viginti fp. ».

.
I funerali saranno fatti come parrà meglio al suo figlio: « fiant prout videbitur infrascripto fratri Alexio eius filio.

Item legavit et reliquit dicto fratri Alexio eius filio florenos Centum auri pro iure legitimo sue hereditatis, et pro omni eo quod petere posset in dicta eius hereditate, et Juxit (*sic*) ipsum fore contentum dicto legato, et alterius petere non posse; et si aliud peteret, tunc privavit ipsum fratrem Alexium dicto legato.

Item legavit et reliquit domine Laudomie eius sorori et filie olim dicti pucciì lemmi brachia quatuordecim panni monachini

Item legavit et reliquit amore dei de bonis suis domine Checche sorori fratris Johannis pictoris et fratris benedicti ordinis observantie sancti dominici de fesulis florenos decem auri ».

Quindi collo stesso testamento disponeva che qualunque suo creditore fosse soddisfatto «per fratrem Antonium ser Nicolaj prioris sancti marci de florentia. secundum bonam conscientiam et secundum et prout informabitur (!) ipse frater Antonius predictum fratrem Alexium eius filium », il quale era lasciato suo esecutore testamentario. Erede invece di tutti i suoi beni mobili e immobili lasciava il convento di S. Marco. Per ultimo disponeva che fosse fatta una finestra di vetro nella libreria del convento di S. Domenico di Fiesole: «... fieri faciant unam fenestram vitri ... pro libreria sancti dominici de fesulis et quod de residuo dicte hereditatis expendantur floreni centum auri in libris pro dicta libreria ».

Notaio: «Ego Petrus Niccolaj Jacobi aiuti imperiali auctoritate iudex ordinarius ... subscripsi et solito meo signo signavi ».

VI.

1441, 22 agosto. I frati riuniti dei conventi di S. Marco e di S. Domenico di Fiesole¹, fanno loro procuratori per adire la predetta eredità di donna Guglielmina degli Albizi, Fr. Cipriano di ser Antonio e Fr. Alessio degli Albizi. - Arch. di St., Firenze, Pergam. di S. Domenico di Fiesole.

« Actum in conventu sancti Marci de florentia presentibus ...

Frater Antonius prior prefatus.

fr. Filippus filippi de florentia.

* fr. Johannes pieri de florentia.

fr. Agustinus (*sic*) bernardi de alamania.

fr. Julianus Filippi [Lapaccini] de Florentia.

fr. Jacobus Johannis de bononia.

fr. Constantinus Johannis de nucerio.

fr. Franciscus Johannis de carbognano.

¹ I Conventi di S. Domenico di Fiesole e di S. Marco rimasero riuniti sotto un unico Priore fino al 29 sett. 1445, quando il papa Eugenio IV, con sua Bolla, li rese indipendenti (Bullar. Ord. Praed. t. III p. 198-99). Vedi qui sotto docum. X.

fr. Johannes Johannis de Roma.
 fr. Nicholaus Johannis de vintimilio.
 fr. Thomas dati de florentia.
 fr. honofrius andree de florentia.
 fr. Damianus antonii de finalio [B. Damiano da Finale]².
 fr. Santes Johannis de florentia.
 fr. Marcus Johannis de rausio.
 fr. Jacobus mariani de castro sancti Johannis.
 fecerunt constituerunt veros... syndicos et procuratores,
 actores, factores... fratrem Ciprianum ser Antonii et fratrem
 Alexium Jacobi alexii de Albizis de florentia ambos simul... ».
Notaio: « Ego Petrus Niccolai Jacobi aiuti imperiali... ».

VII.

1442 e 1443. - S. Antonino, Priore di S. Marco e Fr. Giovanni dipintore, sindaco del convento, fanno una convenzione con Bartolomeo da Montemignai e suo fratello. - Libro di Ricordanze, iniziato e scritto per la maggior parte da Fr. Giuliano Lapaccini, segn. A, S. Marco n. 902 fol. 16v, in Bibl. Laurenziana di Firenze.

Ricordo delle disposizioni fatte dei suoi beni da Fr. Antonio di ser Francesco da Montemignai di quello da Poppi, il quale lasciò i propri beni ai suoi due fratelli, coll'obbligo di dare al convento di S. Marco 5 cagna di vino posto in Firenze a loro spese, e libbre 100 di cacio. Ma « in quello medesimo anno morì il detto frate Antonio, cioè nel 1437 ». Tuttavia fino al 1442 i due fratelli ancora non avevano dato nulla al convento di S. Marco, perciò venne a Firenze Bartolomeo il quale concluse una transazione.

« Et nel 1443 venne bartolomeo per se et in nome del fratello Cesario in questa composizione col priore di san Marcho frate

² La presenza in S. Marco del B. Damiano da Finale e di altri elementi provenienti dalla congregazione riformata lombarda, è dovuta ad un ordine perentorio dato da Eugenio IV a Fr. Vincenzo da Finale, Priore di Bologna, di inviare al convento di S. Marco quanti e quei frati che avrebbe indicato il Procuratore generale Fr. Jacopo de Regno: *Datum Florentiae sub annulo nostro secreto die IV aprilis MCCCCXLI, Pontificatus nostri anno duodecimo* (Bullar. Ordinis Praed. t. III p. 150-51).

Antonio di Firenze. et con frate Giovanni dipintore sindicho del detto chonvento. che dovessino il detto bartolomeo per se e per Cesario suo fratello dare lire sei e soldi otto l'anno senza difetto al detto convento di san marco e di fiesole allora uniti, insino a tanto che avessino pagato interamente tutta la somma di 5 cogna di vino a ragione di lire. 14. per ciascuno cagno et così fummo d'accordo mossi a compassione de loro ».

Denaro portato al convento di S. Marco da Fr. Giovanni dipintore e da S. Antonino:

(Fol. 23^v.): « Avemo a dì. 19. di marzo. 1442. fiorini tre rechò frate Giovanni di piero dipintore, chontanti fior. 3.

A dì. 17. di marzo. 1443. avemo fiorini tre rechò frate Antonio di ser Nicholò priore in quel tempo, chontanti fior. 3 ».

VIII.

1442, 25 agosto. I frati dei conventi di S. Marco e di S. Domenico di Fiesole, convocati capitolarmente dal Priore Fr. Antonio di ser Niccolò (S. Antonino), confermano Fr. Cipriano di ser Antonio, loro procuratore. - Archiv. di St., Firenze, Pergam. di S. Domenico di Fiesole. Notaio: Pietro di Niccolò di Jacopo Aiuti.

« ... actum in capitulo sancti marci de florentia presentibus testibus ad hec vocatis ...

Pateat omnibus videntibus quorum. Convocatis ad capitulum singulis fratribus sancti marci de florentia et sancti dominici de fesulis ordinis osservantie fratrum ordinis pred. ad sonum campanelle (*sic*) dicti capituli conventus ut moris est de mandato venerandi prioris fratris Antonii ser Nicolaj de florentia prioris dictorum fratrum. Ob quam convocationem conveniunt. Infrascripti fratres dictorum capitulorum et conventuum, quorum nomina sunt ista, videlicet:

frater Antonius prior predictus.

* fr. Johannes pieri.

fr. Filippus Filippi.

fr. Filippus de ... (*manca*) de chremona.

fr. Johannes Johannis de roma.

fr. Julianus Filippi [Lapaccini].

fr. Nicolaus Johannis de Savona.

fr. Laurentius Johannis de florentia.
 fr. Damianus Antonii de Finali.
 fr. Nicolaus francisci de florentia.
 fr. Damasus ... (*manca*) de Ascoli.
 fr. Antonius dominici de fesulis.
 fr. Silvester ser Mattei.
 fr. Pierus Jacobi de cortonio.
 fr. Tomasus ... (*manca*) [*forse*: Dati].
 fr. Benedictus ... (*manca*) [*forse*: Pieri de mugello].

Omnes fratres conventuales dictorum conventuum sancti marci de florentia et sancti Dominici de fesulis ord. pred. ».

IX

A). 1436, 13 aprile. - Fr. Sebastiano di Jacopo di Rosso Benintendi, nipote della B. Villana, - (allora monaco benedettino, e nel 1444 tornato frate domenicano a S. Maria Novella), - dà a dipingere al Beato Angelico la tavola per un altare della Compagnia del Tempio. - Autografo di mano di Fr. Cipriano da Raggiolo e del Beato Angelico. Foglio di quattro facciate in Archiv. di Stato, Firenze, Archiv. 74, S. Domenico di Fiesole, filza 70.

« Sia manifesto a chiunque le[ggerà] la presente scritta. Come io frate Cipriano di ser Antonio priore di Fiesole e di sancto marchò òne comperato da don Bastiano di iacopo monaco dello ordine [di] sancto benedetto uno messale secondo l'ordine di frati predicatori per preçò et pregio di ducati quindici di camera stimato da frate bartolomeo da monte rapoli priore di sancta maria novella di firenze. detta quantità di ducati quindici de' quali àne ricevuto ducati otto e quali ebbe per noi dallo vescovo di racanati di limosina per llo papa et irresto che sono ducati sette ci lascia per parte di pagamento d'una tavola la quale debba dipignere frate Giovanni dipintore et per chiareça di ciò io frate Cipriano sopra-detto òne fatta la sopra detta scritta di mia propria mano a dì XIII aprile MCCCCXXXVI.

Item io frate giovanni dipintore ò. riceuto staia sessanta di grano per soldi diciassepte la (*sic*) staio ad dì. 2. di dicembre 1436. monta l. XXXXXI.

Item die decto ò ricevuto fiorini quatro d'oro per lire quatro l'una e soldi dodici. montono l. 18. et s. 8 ».

B). 1445. - *Testimonianze a favore dell'innocenza di Fr. Sebastiano di Jacopo di Rosso Benintendi, nipote della B. Villana delle Botti, contro un libello infamatorio, presentato contro di lui al Papa Eugenio IV. - Arch. di St., Firenze, Pergam. di S. Maria Novella, alla data febbraio 1444.*

Il documento che pubblichiamo integralmente nel nostro lavoro «Il Necrologio di S. Maria Novella», vol. II, append. II doc. LXV, dopo aver riportato le accuse lanciate contro il religioso, spiega come il detto Fr. Sebastiano ha impiegato il danaro della sua zia donna Villana Benintendi ved. di Stoldo Lensi. Tra le opere insigni fatte fare da Fr. Sebastiano, tra le quali si nomina un reliquiario d'argento fatto fare dal Ghiberti, è detto che fece fare da Fr. Giovanni di Fiesole dell'Ordine dei Predicatori l'ancòna per l'Altare da lui stesso fatto erigere nell'Oratorio della Compagnia del Tempio, alcuni anni fa, e fatto allora consacrare da un Vescovo, il quale ora è Vescovo di Feltre.

« ... ipse dicta bona domine Villane, numquam dissipavit neque dissipat quin ymo de illis semper fecit voluntatem dicte domine Villane. de dictis bonis ac etiam suis propriis fere infinitas elemosinas fecit

Item fecit hedificari unum altare apud sotietatem templi florentie cum notabili tabula seu ancòna depicta per manus fratris Johannis de fesulis ordinis predicatorum de observantia et dictum altare consecrari fecit per manus R. P. episcopi modo feltrensi. (*sic*) singulis annis faciens in dicto altari per fratres predicatorum celebrari festum sancte Katherine ubi exposuit ultra florenos centum et singulis annis sex vel circa pro celebratione festi. quod festum modo facit in sancta Maria Novella de florentia. Item fecit dimicti dicte sotietati templi annuatim florenos quindecim in perpetuum. ex quibus tenetur dicta sotietas annis singulis sollempnem festum beate Marie celebrari facere apud sanctam mariam Novellam ordinis predicatorum ».

X.

1445, luglio. - *Atto capitolare dei frati dei conventi riuniti di S. Marco e di S. Domenico di Fiesole, tenuto sotto S. Antonino, Vicario generale, per trattare della divisione dei due conventi, fino allora riuniti sotto un unico Priore. - Docum. cartaceo in fol. conservato nell'Archivio della Soprintendenza alle Belle Arti di Firenze. Il documento è stato steso da S. Antonino di sua propria mano, seguono poi le firme di tutti i religiosi, tra le quali, quella segnata da noi col n. 22, di Fr. Giovanni Angelico; segue per ultimo la firma di S. Antonino. La firma n. 12 è quella del Beato Damiano da Finale.*

« In nomine domini Yesu Christi.

Sit notum omnibus legentibus hanc scriptam quod Anno domini. MCCCCXLV die (*manca*) Julij convenerunt patres conventus sancti marci de florentia. ac etiam conventus sancti dominici de fesulis. conventuum unitorum ordinis predicatorum. sacerdotes omnes cum aliquibus ex diaconibus in conventu prefato sancti marci. una cum fratre Antonio de florentia tunc vichario conventuum reformatorum citra alpes ac etiam fratre Juliano de florentia tunc priore dictorum conventuum. ad tractandum de materia separationis seu solvende unionis prefatorum conventuum ad invicem seu continuande ipsius unionis. Nam ipsa eadem materia fuerat ventilata a duobus annis elapsis coram reverendo patre Magistro Jacobo de regno¹. procuratore ordinis et vichario generali ytalie et magistro corrado tunc vichario congregationis cisalpine sed indeterminata propter divisa iudicia et sibi contraria in ipsa re. Et nunc iterum de novo suscitata. Eapropter quieti fratrum et consolationi cupiens operam dare et scandalis que in futurum possent contingere et dissensionibus obviare sine ratione quacumque assignata (*sopra il rigo*: per me) pro parte affirmativa vel negativa. cum plures hinc inde possent induci ultra alias inductas sed nullam urgentem. nec etiam expresso iudicio meo quod in hac parte scripture

¹ Doveva essere Procuratore generale dell'Ordine domenicano almeno dalla fine del 1432 (Cfr. V. BORGHIGIANI, *Cronaca minuta all'anno 1432*). Fu poi Procuratore generale fino al 1435, e di nuovo dal 1442 al 1448 (Cfr. INNOCENZO TAURISANO, *Hierarchia Ord. Praed.*, Unio typ. Manuzio, Romae 1916, p. 93).

proposui omnibus ego frater Antonius vicharius prefatus. ut quilibet libere exprimeret votum suum circa hanc rem. Et quod maiori et saniori parti videretur. illud procuraretur seu servaretur. Et multis allegatis per fratres singulos pro et contra pro illa die nichil determinatum est. sed dilata determinatio ad alteram diem ut. fratres adhuc plenius et maturius possent super negotio deliberare.

Convenientibus igitur altera die eisdem patribus. visum est pene omnibus quod magis expediat profectui utrius conventus in spiritualibus et temporalibus et ad obviandum perturbationibus et dissentionibus fratrum futuris quod dicti conventus separentur ad invicem. et procuretur per apostolicam bullam dissolutio prefate unionis. Ita quod quilibet conventus habeat suum priorem et conventuales assignatos qui habeant eligere suum priorem secundum constitutionis tenorem. Nullamque iurisdictionem alter conventus habeat super alterum. libros autem et supellectilia quilibet conventus predictorum habeat queque propria. Similiter et legata que in futurum pervenirent ad eos post factam separationem. Solummodo pro nunc remaneat questus panis more solito quousque maturius valeat super hoc provideri (?) sine nota quoad laycos. et proportionaliter et charitative dividatur. Si qua questio (?) fuerint (*sic*) dirimenda ut dubia. ipsi prelati ordinis habebunt indichare. de possessionibus non est questio vel redditibus cum proinde nullus eorum ullam habeat. Et ad confirmationem horum omnium omnes fratres hic inferius manu propria se subscribent. Et quia nulli magis convenit hoc procurare quam priori dictorum conventuum. cum in supplicatione primus debeat nominari. Ideo ipsum pro hac re expedienda ad curiam misi².

1. Ego fr. Julianus de florentia prior supradictorum conventuum. assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
2. Ego fr. honofrius de florentia vicarius conventus sancti dominici de fesulis. assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium. subscripsi me propria manu.
3. Ego fr. benedittus de florentia assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium subscripsi me propria manu.

² La separazione dei due conventi fu sanzionata dalla Bolla di Eugenio IV (Vedi qui sopra docum. VI. nota 1).

4. Ego fr. Joannes Johannis de Roma assentio omnibus supradictis. in cuius testimonium subscripsi me propria manu.
5. Ego fr. Luchas de nillo (?) assentio omnibus supradictis in cuius testimonium subscripsi me manu propria.
6. Ego frater filipus de cremona assentio omnibus predictis. In cuius testimonium manu propria me subscripsi.
7. Ego fr. Alexander de roma assentio omnibus predictis. In cuius testimonium manu propria me subscripsi.
8. Ego fr. pancratius de urbeveteri assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
9. Ego frater constantinus de nucherio assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium mea manu propria me subscripsi.
10. Ego fr. nicolaus de luca assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium propria manu me subscripsi.
11. Ego fr. laurentius de mugello assentio omnibus supradictis. in cuius rei testimonium propria manu me subscripsi.
12. Ego fr. damianus de finario assentio omnibus supradictis. In cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
13. Ego fr. Sanctes de florentia assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium propria manu me subscripsi.
14. Ego fr. Anthonius de finario assentio omnibus supradictis. in cuius rei testimonium. propria manu me subscripsi.
15. Ego frater Jacobus de salutiis assentio omnibus supradictis. In cuius testimonium. propria manu me subscripsi.
16. Ego fr. zafredus salvatoris de pedemontium assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium propria manu me subscripsi.
17. Ego frater antonius de fesullis (*sic*). assentio supra dictis in cuius rei testimonium propria manu me subscripsi.
18. Ego fr. tomas de florentia assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
19. Ego fr. marianus de senis assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
20. Ego frater Salvator de Regno assentio supradictis in cuius rei testimonium mea propria manu subscripsi.
21. Ego frater dominicus de sutis assentio omnibus supradictis in cuius testimonium mea propria manu scripsi.
22. *Ego frater ioannes de florençia assençio omnibus supradictis in cuius testimonium me manu propria subscripsi.*

23. Ego frater bartolomeus de florentia assentio omnibus supradictis in cuius rei testimonium me manu propria subscripsi.
24. Ego fr. Dominicus de florentia assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
25. Ego fr. Simon de senis assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
26. Ego fr. julianus iunior de florentia assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
27. Ego fr. dominicus de florentia de montiorellis assentio supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
28. Ego fr. laurentius de florentia assentio (*sic*) supradictis in cuius rei testimonium me propria manu subscripsi.
29. Ego fr. Antonius de florentia. vicharius supradictus. assentio predictis quia sic placuit fratribus ipsis. et [in] huius rei testimonium me manu propria subscripsi.

XI.

DOCUMENTI CONCERNENTI IL PRIORATO DELL'ANGELICO A S. DOMENICO DI FIESOLE

- A). *Fr. Giovanni dipintore, priore del convento di S. Domenico di Fiesole, stimatore delle miniature di Zanobi Strozzi. - Libro di Ricordanze del conv. di S. Marco, segn. A., S. Marco n. 902, fol. 20 in Bibliot. Laurenziana di Firenze.*

1448, 20 settembre.

« Rimanemmo di patto insieme dovessi avere di storia per istoria cioè l'una per l'altra chomputata. sechondo la stima di frate giovanni dipintore priore del chonvento di fiesole. lire cinque di piccioli ».

- B). 1450, 10 giugno. - *I frati di S. Domenico di Fiesole adunati capitolarmente per ordine del Priore fr. Giovanni di Piero del Mugello (B. Angelico), fanno loro procuratore Fr. Bernardo di Bartolomeo dei Bartolini. - Arch. di St., Firenze, Pergam. di S. Domenico di Fiesole. - Notaio: Matteo di Piero. (Si noti che per una cattiva lettura la pergam. era segnata al 10 gennaio).*

« In dei nomine. Amen. Anno ab eius salutifere Incarnationis millesimo quadringentesimo quinquagesimo. Indictione quarta, [die] decima mensis Junij ... florentie in conventu sancti dominici de flesulis (*sic*) in capitulo dicti conventus prefati suprascripti ad hec vocatis habitis rogatis Johanne (?) de herfordia de alaman-
nia et Alberto Antonii de ...

Convocatis omnibus et singulis fratribus capituli et conventus sancti dominici de flesulis (*sic*) ad sonum campane de mandato venerandi patris fratris Johannis pieri de mugello prioris dictorum fratrum capituli et conventus ... quorum cognominationes sunt inferius :

* Frater Johannes prior prefatus.

Fr. Filippus Filippi.

Fr. Bernardus Jacobi de bononia.

Fr. Damianus pieri.

Fr. Laurentius pieri de sancta Maria Impruneta.

Fr. Martinus Nicholaj de onofrio (?).

Fr. Clemens Jacobi de morello.

Fr. Albertus ser sani (?) de florentia.

Omenes fratres sancti dominici de fesulis ».

C). 1451, 11 febbraio (stile fior. 1450). - *A proposito del regolamento dei conti per l'esecuzione del testamento di Guglielmina degli Albizi, madre di Fr. Alessio (vedi qui sopra Docum. V) Fr. Giuliano Lapaccini scrive nel suo libro di Ricordanze, qui sopra citato, fol. 31r.*

« A dì. XI. di febraio. 1450. Io frate Giuliano di Filippo da Firenze, allora priore del chonvento di chonsentimento de' principali del Convento saldaì la ragione chon frate Giovanni di piero dipintore allora priore del sopradetto chonvento di santo domenicho da Fiesole di tutto quello avevano auto di nostra ragione quanto si appartiene alle sopradette donatione in diversi modi e tempi dal dì della sententia overo lodo dato dal sopradetto messer Arcivescovo della quale è fatta menzione nel libro di sopradetto chonvento di S. Domenicho a carte 46 et 47 ». (*Il detto libro di Ricordanze era segnato A., come si ricava in altre pagine*).

D). 1451, 23 ottobre. - Pagamento fatto a Vespasiano da Bisticci, cartolaio per conto del convento di S. Domenico di Fiesole col denaro dovuto al Priore Fr. Giovanni. - Dal libro di Ricordanze, come qui sopra A). fol. 31v.

« Anno auto i sopradetti frati e chonvento a dì. 23. ottobre di detto anno fiorini duo larghi e d'oro li quali pagamo chontanti a frate Giovanni loro priore, [il quale] disse volergli dare al char-tolaio cioè Vespasiano [da Bisticci] sopradetto per pagamento di charte, sono fiorini chorrenti duo e lire una e soldi duo ».

XII.

Il Beato Angelico nel poema « Theotocon » di Fr. Domenico di Giovanni da Corella, quando l'Autore parla del Tempio della SS. Annunziata di Firenze. - Cod. G. 2. 8768, proven. della SS. Annunziata, Bibl. Nazion. di Firenze, fol. 79r. - (Anno 1469).

« Angelicus pictor quam fixerat ante iohannes

Nomine non iotto non cimabove minor

Quorum fama fuit tyrrenas clara per urbes

Ut dulci dantes ore poëta canit.

Floruit et multis etiam virtutibus idem

Ingenio mitis religione probus.

Hinc data pre reliquis merito pictoribus illi

Gratia fingende virginis una fuit.

Ut docet eiusdem manibus descripta iohannis

Sepe salutate forma venusta dee.



Su una tavola dipinta da Fra Filippo Lippi per Antonio del Branca nel febbraio 1451

Il Vasari¹ scrisse che Fra Filippo Lippi fece... *per la chiesa di S. Domenico vecchio di Perugia, che poi è stata posta all'altar maggiore, una tavola, dentrovi la Nostra Donna, San Piero, San Paolo, San Lodovico e Sant'Antonio Abate.*

Il Milanese, nell'edizione delle opere del Vasari, cita prima di tutto Annibale Mariotti, il quale nelle sue *Lettere pittoriche perugine* tace di questa tavola. Aggiunge poi che la tavola in parola del Lippi *non è più in chiesa, ma sino dal 1818 nelle stanze del Capitolo, divisa in due pezzi. Sono 4 figure in due pezzi, cioè i santi Pietro, Paolo, Pietro Martire e Caterina. Essi facevano parte prima di una tavola con nostra Donna, il Divin Figlio, e quattro Angeli che suonano.* Cita poi il Cavalcaselle² il quale scrisse che la detta tavola non può essere del Lippi, ma che è da attribuirsi a Benedetto Bonfigli.

Aggiunge quindi un particolare importante che serve ad illustrare il documento che noi qui sotto riportiamo. *Quanto alla tavola che il Lippi dipinse per la detta chiesa di S. Domenico, noi possiamo dare alcuni particolari importanti fino ad ora ignoti. Essa fu allogata a dipingere a Fra Filippo il 16 aprile 1451 da Antonio Del Branca perugino che abitava in Firenze, pel prezzo di 70 fiorini d'oro. Per questo lavoro nacque lite tra il pittore e il committente, i cui atti si leggono nei libri delle cause ordinarie del Tribunale della Mercanzia di Firenze nell'anno 1451. Da essi*

¹ VASARI, *Opere*, edizione a cura di GAETANO MILANESI, Firenze, Sansoni, 1878, t. II, p. 626-7.

² *Storia della Pittura in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1892, vol. V, p. 185-6.

si rileva che Fra Filippo compiuta l'opera, ne chiese il prezzo, stato depositato nel convento di San Marco, e che il del Branca vi si rifiutò, opponendo che la tavola non solo non era quella pattuita, ma ancora che Fra Filippo l'aveva fatta dipingere da un altro. Che fine avesse questa lite non apparisce dagli atti citati, ma si può credere che il Tribunale desse ragione al pittore e obbligasse il committente a ricevere per buona e ben fatta la disputata tavola e a pagarne il prezzo; perchè al tempo del Vasari essa si vedeva ancora in S. Domenico di Perugia³.

In aiuto appunto ai documenti citati dal Milanese viene il nostro documento, il quale testimonia sull'esito certo che ebbe la lite presso il Tribunale della Mercanzia. Il Lippi fu pagato in abbondanza, certo più del pattuito, segno che aveva questa volta pienamente ragione. *Il piato vinto* [da Fra Filippo] *alla Marchatanzia chontra il sopradetto Antonio* [del Branca] *costò lire quattordici* che il Branca pagò per mezzo di Fr. Giuliano Lapaccini.

1450, 16 febbraio. — Fra Filippo Lippi e Antonio del Branca, cittadino perugino, fanno loro fiduciario per l'esecuzione di una tavola d'altare, da dipingersi entro sei mesi, Fr. Giuliano de' Lapaccini, Priore di S. Marco di Firenze, il quale terrà in consegna i ducati 70 per il pagamento. In fine del documento, Fr. Giuliano Lapaccini testimonia di aver pagato interamente Fr. Filippo Lippi. *Libro di Ricordanze, segn. A* del convento di S. Marco in Bibliot. Laurenziana di Firenze, S. Marco, n. 902, fol. 34v.

Richordo chome a dì .16 di febbraio .1450. si convennono insieme nella nostra sagrestia. uno cittadino perugino detto Antonio del Brancha. et frate philippo frate già fu del charmino dipintore. per fare e dipignere una certa tavola d'altare. cioè. Il detto Antonio l'alochò al detto frate filippo chon questo patto et chonditione, cioè la dovessi dare fornita et dipinta a tutte sue spese chome si chontiene nella charta del chontratto dello quale fu Rogato uno ser Piero.... (manca) infra tempo di .6. mesi proximi futuri chominciando il tempo a dì .22. di detto mese et anno. Et se la darà chompiuta in detto termine debbia avere ducati. 70. di suggello. et se in detto tempo non l'avessi chompiuta gli debbia richadere adosso. chome si chontiene in detta charta. choll'altre

³ MILANESI, *op. cit.*

sue gravezze et circumstantie. et per sickurtà dell'una et l'altra parte. fu depositato il danaro. cioè .70. fiorini a me frate Giuliano di Firenze priore di san marco di firenze dell'ordine de predicatori. li quali in deposito tengo a petitione delle dette parte.

Richordo d'apresso a queste chose a dì. primo d'aprile .1451. promessi a Giovanni del puglese (sic) lanaiolo fiorini .10. di suggello della ragione del detto frate filippo et di sua licenzia quando sarà il tempo gli dovessi dare i sopradetti danari et non prima. cioè chonchorrendo le sopradette chonditioni.

Item promisi a dì .19. di luglio di detto anno a Michele di Simone lanaiolo fiorini. 6 $\frac{1}{2}$. di ckonsentimento e richiesta di detto fra filippo. quando gl'arà data la tavola in mano del sopradetto antonio del brancha satisfatto a patti anno insieme [fatto].

Item promissi alle rede di piero battiloro et chompagni. a dì .21. di detto mese et anno paghargli dell'oro daranno a frate filippo detto, quando arà assegnata (per: consegnata) la detta tavola cho' patti d'achordo in modo che il detto Antonio del brancha si chiami chontento chome si chontiene di sopra.

Tutto feci et pagai ogni chosa di licenza del sopradetto Antonio et brancha suo nipote.

A dì. 24. di settembre .1451. detti al sopradetto michele fior. 6 e mezzo, pordò (per: portò) nicholò di nicholò. in presenza di frate filippo sopradetto fior. 6 $\frac{1}{2}$.

A dì detto detti al sopradetto fra filippo fiorini sei larghi per parte di paghamento della sopradetta tavola in presenza del sopradetto nicholò di nicholò fior. 6 larghi.

A dì .21. di detto mese et anno detti al sopradetto Giovanni del puglese fior. 10. di suggello. portò piero di francesco in chontanti fior. 10 di sugello.

A dì detto i sopradetti heredi di piero battiloro. si chiamorono chontenti d'esser da me satisfatti et pagato in presenza del sopradetto piero di francesco

A dì detto detti al sopradetto fra filippo pagati i sopradetti insino a fiorini .66. et quattordici lire le quale furono spese di piato vinto alla marchatantia chontra il sopradetto Antonio fiorini .66. et lire .14.

STEFANO ORLANDI O. P.

Due lettere autografe inedite di Orazio e di Artemisia Gentileschi De Lomi

Nella Filza 4232, inserto 15, del Fondo Mediceo dell'Archivio di Stato di Firenze trovasi una lettera autografa di Orazio De Lomi, più conosciuto sotto il nome materno di Gentileschi, al granduca Ferdinando II di Toscana, e crediamo opportuno di pubblicarne il testo soprattutto per la grande incertezza che regna su molti dati di fatto della vita di questo tra i maggiori pittori italiani della prima metà del Seicento¹.

Alla data di questa lettera, 18 luglio 1633, il Gentileschi dice di aver passato in tutto *cinquantacinque anni* fuori dalla natia Toscana, parte di questi alla Corte di Francia presso la regina Maria de' Medici, altri a quella d'Inghilterra, dove pare che si sia recato intorno al 1624, visto che egli afferma: *sono dieci anni incirca ch'io vivo sotto il solo comando della Maestà d'Inghilterra*.

Ora, la data generalmente accettata per l'andata a Londra del Gentileschi è l'anno 1626, mentre ci pare difficile poter sostenere che se gli anni della sua permanenza alla corte inglese fossero stati soltanto sette, egli avrebbe usato l'espressione *dieci anni in circa*. Ecco il testo della lettera:

Serenissima Altezza

Non solo la fama che tiene V.A.S. esser partial fautore della Pittura, ma è esser io suo humilissimo suddito, mi muovano dedicarli questa mia piccola opera, supponendomi che li debba gradire, non

¹ Cfr. R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, in « L'Arte » 1916. J. HESS, *Die Gemälde des Orazio Gentileschi für das Haus der Königin in Greenwich*, in « English Miscellany », 1952. THIEME BECKER, *Künstler Lexikon*, alla voce « Gentileschi, Orazio » (1920).

per la sua perfettione, essendone del tutto nuda, ma per la devotione con che le la porgo. È vero che parrà a V.A.S. questo frutto delle mie fatiche cos'indegna di quella, ma ben mi persuado che non la sdegherà, se non per il poco merito di essa, almeno per la benignità con che suol ricevere quanto nasca dall'ingegno delli suoi vassalli. Hora è lo spatio di cinquantacinque anni ch'io son fuora del suo felicissimo Stato, per l'impiego ch'ho havuto sempre al servitio di Prencipi grandi, havendo di quelli consumatone parte al servitio della Maestà della Regina Madre, con la buona gratia della quale sono diec'anni incirca ch'io vivo sotto il solo commando della Maestà d'Inghilterra, alla quale servo con suo partialissimo gusto; ond'io ho ardito inviar a Vostra Altezza questo picciol saggio della mia Pittura, havendo con l'istessa occasione inviatone altro alla Maestà Cattolica, acciò scorga se con essa possa io meritare d'impiegare, per il poco che mi resta di vita, il mio fiacco talento in servitio di quella, con che si adempirebbe il desiderio ardentissimo che ho di rimpatriarmi sottoponendomi ad ogni minimo cenno di V.A.S. alla quale con devoto affetto faccio reverente inchino di Londra questo dì 18 luglio 1633.

Di V.A.Ser.ma

Humilissimo et Devotissimo Suddito e Serv.re

Horatio Gentileschi de Lomi

Ora si pone il quesito: qual'è il quadro che questa lettera accompagnava?

Nelle Gallerie di Firenze, adesso nel Magazzino degli Occhi a Palazzo Pitti, si trova un quadro rappresentante « San Pietro liberato dal carcere » ad olio su tela, di metri 1,45 x 1,89, che risulta provenire dalla Guardaroba di Palazzo Pitti dal 20 maggio 1774² e che nell'Inventario della Galleria compilato nel 1784 portava il numero 78 ed era attribuito al Guercino. Più tardi l'autore ne fu ritenuto il Bonone, e successivamente il Gentileschi. Di questo quadro si trova, o si trovava, una replica nella collezione Cook a Richmond

² Numero d'inventario 578. Numero 244, secondo le informazioni gentilmente fornitemi dalla Soprintendenza, e così descritto senza il nome dell'autore: 244. *Uno detto simile* [cioè: in tela] alto S. 2¹/₂ largo S. 3¹/₄ dipintovi S. Pietro scarcerato dall'Angelo, vedesi S. Pietro genuflesso all'Angelo in atto d'abbracciarlo ed in disparte varj soldati che dormono. Cfr. Filza VII 1774, Archivio Soprintendenza alle Gallerie.

(Londra). L'ipotesi avanzata dal prof. Roberto Longhi che la tela di Pitti sia proveniente da Santa Chiara di Fabriano non risulta comprovata da nessun documento, come si afferma anche nella scheda del quadro gentilmente fornitami dalla Soprintendenza delle Gallerie fiorentine. Stando così le cose, il « San Pietro liberato dal carcere » potrebbe essere effettivamente il quadro donato al granduca Ferdinando II nell'anno 1633? Comunque la lettera del Gentileschi, che abbiamo pubblicato, invoglierà gli studiosi a ricercare quell'opera fra le molte di cui non si conosce ancora la storia. Il desiderio del Gentileschi di tornare in Toscana, chiaramente espresso in questa sua lettera al granduca, non doveva mai divenire realtà perchè, sebbene si ignori la precisa data della morte dell'artista³, non è stato mai messo in dubbio che egli sia morto a Londra⁴.

* * *

Anche sulle date di nascita e di morte di Artemisia⁵, la figlia di Orazio, vi sono grandi incertezze. Chi la fa nascere a Roma, chi a Napoli, chi a Pisa. Però c'è una certa concordia fra gli studiosi sull'anno in cui essa avrebbe lasciato Roma per svolgere la sua attività di pittrice a Firenze. E questa data è generalmente fissata al 1621; secondo il prof. Longhi tra il 1621 e il 1624. Sentiamo ora che cosa dice essa stessa al granduca Cosimo II dei Medici in una lettera autografa rinvenuta nella Filza 998, c. 204 nel Fondo Mediceo dell'Archivio di Stato di Firenze:

Ser.mo Sig.re e Pron Mio Col.mo

Acciò non sia di ombra a V.A.S. un puo di viaggio che mi sono risoluta di fare in sino a Roma, ho voluto con la presente farlo sapere a V.A.S. essendo questa mia mossa cagionata dalle molte mie indispositioni passate alle quali si sono giunti anche non pochi travagli della mia casa e famiglia, che per ristorare l'uno e l'altro mio danno me la passerò colà tra miei per qualche mese nel quale tempo e fra dua mesi al più Io assicuro V.A.S. di quanto devo per la ca-

³ Il prof. Hess sostiene una data di morte (1647) posteriore di dieci anni a quella proposta dal prof. Longhi (1637).

⁴ Cfr. H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting*, 1765.

⁵ Cfr. R. LONGHI, *op. cit.*

parra delli scudi cinquanta di suo ordine riceuti e mentre resto pregando Idio per la compita felicità, e salute di V.A.S. umilissimamente per fine melinchino, e nella sua buona grazia di tutto core meraccomando di casa. In fiorenze il 10 di febraio 1619.

*Di V.A. Ser.ma
umilissima e devotissima serua
Artemisia Lomi*

Da questo documento appare che Artemisia già nel febbraio 1619 stava lavorando per il granduca, che gli aveva fatto dare cinquanta scudi di caparra per una determinata opera che essa, con questa lettera, si impegna a consegnare entro due mesi. Purtroppo la lettera non ci dà nessun lume per determinare di quale opera si trattasse, ma l'interesse di questo documento è evidente dato che ci autorizza a spostare almeno di due anni indietro la data in cui Artemisia venne a Firenze a lavorare per il granduca di Toscana. E il quadro a cui essa in quell'occasione lavorò sarà con ogni probabilità, sotto il suo nome o sotto altra attribuzione, nelle Gallerie di Firenze.

ANNA MARIA CRINÒ

RECENSIONI

ENZO CARLI, *Scultura lignea senese* - Electa, 1951.

Nel volumetto su la *Scultura lignea senese* il Carli, specialista approfondito, com'è noto, e scrittore elegante, ha saputo riunire ai pregi di opera pianamente divulgativa quelli di informato repertorio per gli studiosi. Occasionato da una mostra che ebbe meritatamente molta risonanza, il volume, che è, si può dire, un ampliamento del catalogo di quella mostra, ha opportunamente mantenuto tale carattere di catalogo, senza che ne venga diminuito quello di vera e propria monografia, risultando così uno strumento di lavoro dei più apprezzabili. A un nutrito saggio d'insieme, nel quale da considerazioni di carattere generale (ma non generico) sull'argomento si passa a parlare via via di opere e di artisti in ordine cronologico, segue, in ordine alfabetico, un « repertorio degli artisti », contenente tutte le notizie che ci sono pervenute sulle varie personalità, anche quelle alle quali non è stato finora possibile assegnare nessuna opera. Un capitolo è dedicato ai « dati tecnici e bibliografici sulle opere riprodotte », che sono 93, in 176 tavole in rotocalco più 8 tavole, ahimè, a colori. In ultimo, un folto elenco bibliografico. Opportunamente, direi spiritosamente, è stato scelto per riprodurre in copertina il bambolesco profilo della « Annunziata » del museo di Montalcino, pur disponendo, com'è ovvio, di molti pezzi di ben più alto livello: quasi a sottolineare al primo presentarsi del volume quel suo carattere (in questo caso addirittura una professione) di accessibilità, col mettere in evidenza proprio l'aspetto più scherzoso e popolare di quell'arte per eccellenza misticissima e nobilissima.

Le prime sei opere presentate, comunque a posto in quanto situate in territorio senese, hanno tuttavia più che altro carattere di introduzione: molto genericamente i tre pezzi romanici (i due « Crocifissi » di S. Antimo e di S. Gimignano e la « Madonna » di S. Antimo) e la « Madonna » arnofleggiante di Chianciano. Quanto alla bellissima « Madonna Loeser » (Firenze, Palazzo Vecchio), di provenienza ignota, il Carli ha ritenuto opportuno inserirla nella trattazione in quanto Arnolfo, che egli ne pensa (molto probabilmente a ragione) « quasi certamente l'autore », è « nato a Colle Valdelsa presso Siena ». Più specificamente è affidato questo compito di introdurre all'arte scultorea senese a Giovanni Pisano, rappresentato in questo caso dal bel « Crocifisso » già nel Duomo di Siena, ora nel Museo dell'Opera.

Solo con la « Madonna seduta col Bimbo in piedi », del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, si attacca la materia — è il Carli stesso a farlo ri-

levare — di «sculture lignee che possano dirsi veramente senesi». L'arte orvietana e la tendenza che la continua ha nel Trecento senese il sopravvento, in fatto di scultura lignea, sull'altra tendenza che muove da Tino. A rappresentare quest'ultima stanno una «testa di Angiolo annunziante», che il Carli ha riconosciuto opera del Trecento riutilizzata in un gruppo seicentesco, e, soprattutto, la ben nota «Madonna di S. Bartolommeo» ad Anghiari. Di questa il Carli ribadisce l'attribuzione del Ragghianti a Tino, «ancorché poi venisse esposta alla Mostra Giottesca del 1937 con la generica attribuzione a "scuola toscana del sec. XIV"». A questo rinnovato rimprovero — già a suo tempo, e proprio per questa stessa colpa, ci prendemmo, la Sinibaldi, il Tarchiani e io, la qualifica di «magri e sbadati» (Ragghianti, in la «Critica d'arte», 1938 p. 171) — dovendo precisare meglio questa classificazione, lo riconosco, troppo generica, devo dire che non mi sento ancora di farlo con una decisa attribuzione a Tino, ma, se mai, piuttosto alla bottega di Giovanni Pisano.

Per la sopraddeita «Madonna» orvietana, il Carli, riprendendo in considerazione i principali dati stilistici e iconografici, in stretta relazione questi ultimi con la «Madonna di Arrigo VII» di Giovanni Pisano (Pisa, Museo dell'Opera), riconferma e cerca di dimostrare ancora una volta l'attribuzione a Ramo di Paganello già proposta dal Weinberger. E, certo, la cosa non si può escludere con sicurezza; ma nemmeno accettarla con la sicurezza con cui la vede il Carli, dato lo stato ancora molto problematico delle nostre conoscenze su quell'artista. Per altre congetture sulla ricostruzione della personalità di Ramo, si vedano i recenti studi del Valentiner e del Ragghianti, dei quali, del resto, dà conto il Carli in una delle appendici di cui è corredato il volume; ma anche le conclusioni, più prudenti, del Toesca nel libro sul Trecento (v. indice e specialmente pp. 277 e seg.), che è bene tenere presente anche per molte altre delle opere qui esaminate.

Fra le opere attribuite al Maitani il Carli prende naturalmente in particolare considerazione i tre «Crocifissi» di Orvieto, dei quali dà giustamente il massimo rilievo a quello della sagrestia dei Canonici, e esprime dubbi se veramente possa appartenergli il grande «Cristo benedicente» ora nel Museo dell'Opera del Duomo. Trovo giustificati questi dubbi e faccio notare in proposito le osservazioni del Toesca (op. cit.) che vi vede caratteri teutonici. In connessione con lo stile del Maitani vede il Carli — e mi sembra giustamente — il «Crocifisso» già al di sopra dell'altare maggiore nella Basilica dell'Osservanza, opera di Lando di Pietro, del quale si aveva finora notizia come architetto e orafo. Rivelatosi, com'è noto, per le stesse tragiche circostanze per le quali subiva terribili mutilazioni, esso è degna espressione, anche così pietosamente frammentario, di quell'animo nobile e devoto che nascose nel segreto del suo lavoro la pergamena con le ferventi parole di preghiera. Parole che, opportunamente, troviamo riprodotte e trascritte nel libro del Carli.

Mi sono limitata ad accennare, della minuta rassegna del Carli, solo a qualche caposaldo della parte relativa al Trecento. Lo stesso faccio per la parte quattrocentesca, che vi è altrettanto chiara e completa. A Jacopo della Quercia vedo con piacere che il Carli mantiene l'attribuzione, oltre che del superbo e gentile gruppo dell'«Annunziata» di S. Gemignano, anche della grandiosa, premichelangiotesca «Madonna» del Louvre (non però esente, a differenza di quanto nota il Carli, da ridipinture, che sono forse la causa

delle incertezze, per me ingiustificate, sulla sua attribuzione al maestro stesso). Accanto al preponderante influsso di Jacopo, un'altra tendenza, quella più semplicemente pisaneggiante, continua ad attestare in pieno Quattrocento la vitalità della tradizione gotica. Francesco di Valdambro è, al principio del secolo, il più notevole dei querceschi. Ho tuttavia l'impressione che il Carli — come, del resto, gli altri che ne hanno trattato — sopravvaluti questo gentilissimo, quasi femminile artista, che non vedo di molto superiore, per esempio, a un Niccolò Lamberti. E ho molti dubbi circa la sua paternità per il bellissimo « Cavaliere di S. Cassiano » di Controne, di un potere di evocazione troppo più alto rispetto alle opere sicure di lui. L'altra tendenza è rappresentata da una personalità di prim'ordine, Domenico di Niccolò detto dei Cori, che lavora per tutta la prima metà del secolo, mantenendosi appunto, come il Carli rileva, indipendente da Jacopo. Quanto al suo allievo, Mattia di Nanni detto il Bernacchino, vedo non solo arrischiata l'attribuzione di opere di scultura col solo appoggio stilistico di opere di tarsia, ma anche difficile ad accettare il raggruppamento sotto un'unica personalità che il Carli fa di quelle sculture. Così che rimane isolata, a mio parere, e ancora anonima — e dispiace, trattandosi di un vero capolavoro — la « Donna seduta » del Museo del Bargello, nobilissima figura pur nella sua cordiale affabilità, di provenienza ignota, e misteriosa perfino nella iconografia.

Il movimento che ha impulso dai rivolgimenti donatelliani soppianta, tronca quasi, la corrente quercesca, che dava i suoi ultimi e migliori frutti in Antonio Federighi. Lorenzo Vecchietta è l'instauratore e principale rappresentante a Siena della nuova tendenza. E il Carli ben ne delinea l'attività di scultore, sia nella successione delle opere, resa più chiara dalle attribuzioni del Ragghianti e del Carli stesso, sia nella sua interpretazione tutta senese degli apporti fiorentini e nel suo trasmetterla nell'allievo Neroccio. Non sono però convinta che come prodotto di questo nuovo aspetto dell'arte senese si possa classificare il « S. Bernardino » di Borgo a Mozzano, che il Carli ritiene ormai con sicurezza opera appunto di Neroccio di Bartolommeo. Né mi meraviglierei che questa singolarissima figura, tutta estenuata e tesa nella sua spiritualità e di fronte alla quale qualsiasi immagine senese del Santo, scolpita o dipinta, appare caricaturale, possa un giorno risultare addirittura opera di Donatello.

L'ultimo grande scultore preso in considerazione nella trattazione del Carli è Francesco di Giorgio Martini, alla cui ricostruzione come intagliatore in legno tanto ha contribuito il Carli stesso con l'identificazione della statua di « S. Giovanni » dell'oratorio di S. Giovanni Battista della morte (ora nella Parrocchiale di Fogliano). Parecchio scadenti, infatti — e lo riconosce il Carli — i prodotti di Giacomo Cozzarelli e del Marrina; e non più che piacevolmente campagnoli quelli di Ventura Turapilli. E molto opportunamente sono state comprese nella rassegna le opere di tarsia, così che essa si conclude degnamente con i bellissimi scomparti compiuti nel 1502 da Antonio Barili per il Duomo di Siena ed ora conservati, purtroppo solo in parte, nella collegiata di S. Quirico d'Orcia e nel Museo d'Arte e Industria di Vienna.

GIULIA BRUNETTI

M. PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani del Settecento*. Ed. Le Monnier, Firenze, 1952.

Lo studio della storia dell'arte veneziana non è mai stato così intenso come negli anni di quest'ultimo dopoguerra; l'interesse anzi per i vari artisti e le singole epoche è andato crescendo con una eccezionale fioritura di contributi validissimi. Basta scorrere i lunghi elenchi di libri e di articoli pubblicati anno per anno sull'arte veneziana nella bibliografia della rivista «Arte Veneta» eseguiti con nitida sicurezza da Adriana Albini, Luisa Mortari e Sandra Moschini.

Tra le varie epoche il Settecento veneziano è una di quelle preferite; si può dire che a Londra sia il tema d'obbligo almeno d'una mostra annuale, (disegni o incisioni, pittura o arte decorativa) e delle discussioni d'antiquariato o di quelle più nobili di estetica.

Ed ecco ora un nuovo libro sul Settecento veneziano veramente desiderato ed aspettato, sugli aquafortisti del Settecento di Mary Pittaluga. Un volume al quale vien subito voglia di scorrere le illustrazioni perché presentano immediatamente un mondo che, pur sembrando lontano, ha su noi una suggestione artistica immensa, come certa musica del Settecento che giorno per giorno diventa più nostra e ci accompagna nei pensieri quotidiani. Un mondo gaio eppur compassato, fantasioso, talvolta tenero e svaporato, eppure così limpido nella sua espressione lirica.

L'editore non ha lesinato: centosessantanove illustrazioni, parecchie a pagina intera, fatte con cura, su buona carta, un po' spesso e particolarmente adatta per l'incisione, con bella proprietà tipografica che dona una fisionomia all'intero volume. Sono riprodotte tredici incisioni di Luca Carlevaris tratte dalla «Fabbriche e vedute di Venezia», quattordici di Marco Ricci da «Varia Marci Ricci... Experimenta»; quattordici di Michele Marieschi, di cui tredici dalla «Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus» ed una dedicata al «Prospetto scenico de regio gran cortile»; diciassette del Canaletto dalle «Vedute altre prese dai luoghi altre ideate»; quindici di Gian Francesco Costa, di cui dodici da «Le Delicie del fiume Brenta» e tre da «Aliquot aedificio... schemata»; quattordici di Bernardo Bellotto, di cui quattro dai «Paesaggi italiani» e dieci dalle «Vedute di Dresda»; diciassette di Alessandro Longhi «Dal compendio delle vite di pittori veneziani»; ventitré di Giambattista Tiepolo, di cui dieci dai «Capricci» e tredici dagli «Schizzi di fantasia»; quindici di Giandomenico Tiepolo, alcune dalla «Via Crucis», altre dalla «Raccolta di Teste» e «Idee pittoriche sopra la fuga in Egitto»; quattro di Lorenzo Tiepolo ed infine ventidue di Giambattista Piranesi tratte dalla «Prima parte di architettura e prospettive», «Capricci decorativi», «Archi trionfali», «Carceri» e «Vedute di Roma».

La città di Venezia costituisce tra le varie raccolte il motivo predominante: essa appare una realtà sempre nuova che muta e si trasfigura continuamente come per chi andava a vedere sulla Riva degli Schiavoni la meraviglia della primordiale lanterna magica, chiamata appunto «il mondo nuovo». Nell'antica camera ottica le distanze, le prospettive, il lontano punto di fuga venivano esaltati dall'illusione dell'occhio, ma ancor più dall'illusione fresca e aperta della fantasia degli artisti.

Mary Pittaluga riunisce in questo volume una serie di studi compiuti

sugli acquafortisti veneziani che è andata raccogliendo da quasi vent'anni



Fig. 1 — GIANDOMENICO TIEPOLO - *Martirio di un santo*.

Ed è un argomento quanto mai ricco e vario, per il quale nel 1941 Rodolfo Palucchini preparò a Venezia una mostra che rimase memorabile.

La scrittrice si propone innanzi ad ogni singolo artista il problema storico, filologico e critico; il giudizio si approfondisce con conoscenza di tutta l'arte veneta del Settecento e particolarmente della pittura e del disegno che stanno accanto all'attività incisoria, ma, volta per volta, Mary Pittaluga ci tiene a precisare i principi estetici che guidano il linguaggio incisivo e quindi l'aspetto tutto proprio, come incisore, di ciascun artista. Così Luca Carlevaris ci appare tra le preoccupazioni dell'architettura ed il rigore delle



Fig. 2 — GIAMBATTISTA TIEPOLO - *Scherzo di fantasia*.

leggi prospettiche: «L'interesse per la architettura in se stessa — dice la Pittaluga — la preoccupazione che la prospettiva ne aiuti al massimo il risultato, hanno indotto il Carlevaris a far pesare poco, anche nel bianco e nero la funzione dell'atmosfera: infatti essa, quando davvero avesse agito stilisticamente, avrebbe attenuato la perspicuità oggettiva degli edifici e il rigore prospettico dello spazio». Anche per Marco Ricci, dopo aver delineato la figura del pittore, si chiede in quale rapporto stanno le sue stampe rispetto alla pittura. In questo caso il «clima della pittura» e quello delle acqueforti è molto vicino, forse ancor più di altri *peintres-graveurs* del tempo: su questa via appare la «scenografica chiarezza» dei grandi alberi, frondosi e «già

romantici », che sono protagonisti delle opere di Marco Ricci oppure quelle visioni in cui « il ricordo d'artista del passato dà alla produzione del Ricci un carattere di meditazione, di cultura, per cui essa si distingue da quella degli altri acquafortisti del tempo e della generazione seguente ».

Per il Marieschi si presenta immediato il problema della datazione: le sue famose vedute di Venezia sono prima o dopo quelle del Canaletto? Alla



Fig. 3 — GIAMBATTISTA TIEPOLO - *Scherzo di fantasia*.

fine del capitolo sul Marieschi, Mary Pittaluga porta a conclusione dall'esame stilistico la priorità in ordine di tempo di quella del Marieschi rispetto al Canaletto, che pure pubblicava le sue vedute in quell'epoca. « Dal Canaletto, nonostante il sentimento di ciò che è pittorico e l'amore del proprio mestiere, lo allontana la mancanza di quell'indefinibile sentimentale, di quei taciti aneliti, di quegli slanci contenuti, che rendono vicine alla nostra sensibilità le acqueforti di Antonio Canal ».

Dopo aver passato in rassegna le incisioni di Gian Francesco Costa, Bernardo Bellotto e Alessandro Longhi, l'opera accentra il suo interesse nei tre massimi incisori del Settecento italiano: Canaletto, Tiepolo, Piranesi. E qui l'indagine si fa talvolta appassionata sulla parte estetica e sui problemi

filologici puntualmente discussi nel testo e nelle note. Al maggiore dei Tiepolo s'accosta, ma con un netto profilo, il figlio Giandomenico e così pure l'altro figlio Lorenzo, spesso messo in ombra dall'enorme figura del padre, sulla cui conoscenza Giorgio Trentin dette un notevole contributo. Mary Pittaluga oggi afferma che « la sua produzione, sebbene esigua ed esclusivamente riproduttiva, è invece tale da far supporre un temperamento di incisore nato consapevolissimo delle possibilità fantastiche insite nei giochi di luce ed ombra, capace di usare di tale consapevolezza con acuta sensibilità e con originale padronanza d'ogni mezzo ».

Se dobbiamo esprimere una preferenza, tra i vari capitoli, la indichiamo per quello dedicato a Piranesi, in cui la Pittaluga mette in evidenza gli « aspetti veneziani » delle sue acqueforti, nella complessità di uno dei temperamenti più fantasiosi e tormentati di tutto il Settecento. Complessità che riflette anche quella del tempo, tra i sogni della classicità e l'ammonimento scientifico dell'Illuminismo e dovuta a « quel fondo, illuministico, nel Piranesi che, per natura, a un tempo empirico e intellettuale, ha permesso all'estro dell'artista, fatto, come quello di un Tintoretto, d'esuberanza e di controllo, d'aggressività e di preveggenza, di Venezia e di Roma, di conciliare gli opposti e di concretarsi nei momenti felici, con incomparabile forza poetica ».

GUIDO PEROCCO

GEZA DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo*. Electa editrice, Milano-Firenze, 1952.

Soltanto dalla dottrina vastissima e dall'acuto ingegno filologico del Francovich poteva nascere un libro come questo. L'autore — è ben noto — si muove da padrone nell'irta foresta dell'arte medioevale. E chi, avventurandosi per suo conto fra gli ameni ma intricatissimi sentieri della storia dell'arte romanica, aveva già avuto la ventura di incontrarne le tracce e di apprezzare i risultati nuovi e chiarificatori da lui raggiunti nei precedenti studi sull'arte carolingia e ottoniana in Lombardia, sulla corrente plastica lombarda del XII secolo, per la prima volta nitidamente distinta da quella emiliana, sulla cronologia dell'attività di Wiligelmo e della scuola modenese, non poteva non attendersi frutti almeno altrettanto ricchi da questa sua più vasta fatica.

Due grossi volumi: forte l'uno di oltre cinquecento pagine di testo, di note, di bibliografia e di indici, con più di centocinquanta piccole illustrazioni intercalate nelle pagine, l'altro composto di più di trecentotrenta lucide tavole che riproducono con dovizia di particolari l'opera intera dell'Antelami e della sua scuola e una larga esemplificazione di precedenti vicini e lontani, di diramazioni e derivazioni. Una mole che già da sola comanda ammirazione e gratitudine per la lunga fatica e il generoso sforzo che autore ed editore hanno voluto, senza speranza di facili compensi, dedicare ad una delle massime figure di artisti del Romanico italiano.

Il metodo di lavoro del F. è quello della più appassionata, indagatrice, implacabile filologia della forma. Di fronte al difficile compito di ricostruire l'attività di un artista solo a tratti accompagnata da sufficienti documentazioni esterne, egli non si limita ad analizzarne nei suoi valori e richiami stilistici

l'opera accertata, a confrontare con questa le opere dubbie per trarne motivo a confermarne o a rifiutarne l'attribuzione, né gli basta metterne in rapporto lo stile con quello dell'ambiente, ricercare le tracce di influenze vicine e lontane, dare a rigor di logica una convincente cronologia dell'opera del maestro — e sarebbe già molto —, ma si dà anche senza risparmio ad inseguire la soluzione di tutti i problemi, centrali o periferici, essenziali o secondari, di stile e di iconografia, allargando l'indagine a zone sempre più vaste e più lontane, sol che un filo anche tenuissimo le legghi al tema centrale della sua indagine. Ciò può rendere ardua talvolta, per le digressioni frequenti, la lettura del libro, ma il guadagno che se ne ricava vale il prezzo della fatica. In realtà questi due volumi offrono accanto ad una compiutissima monografia sull'Antelami, un vero repertorio, corredato di un amplissimo apparato critico e bibliografico, di una quantità di problemi e di opere d'arte romanica in Alta Italia, in Francia ed altrove dalla metà del XII secolo in poi. Un'indagine compiuta, dunque, e insieme uno strumento di lavoro utilissimo per ulteriori indagini nelle zone circostanti.

Il libro si intitola del resto all'artista e all'arte del suo tempo. Sicché l'autore anziché limitarsi a parlare di quei fenomeni artistici che più direttamente hanno contribuito alla formazione del maestro, comincia più da lontano e imprende un vasto lavoro di chiarimento — si direbbe quasi un'opera di disboscamento in una selva di opinioni errate, incomplete o confuse — in quel poco noto periodo della scultura emiliana che intercorre fra l'attività di maestro Niccolò a Ferrara e a Verona e la prima opera datata di Benedetto Antelami. Questo quarantennio di attività scultorea si riassume nell'operosità in complesso mediocre della « scuola di Piacenza » e in quella più alta della « scuola campionesa ». Il F. sottopone dapprima ad attento esame i non alti ma certo affascinanti rilievi degli arrieri sulle colonne del Duomo di Piacenza, e vi riconosce giustamente l'opera di un allievo di Niccolò. Quanto alla serie delle Sante e dei Profeti in chiave d'arco nella navata, egli, confermando la recente opinione del Jullian, che sviluppava precedenti accenni del Porter e del Toesca, vi scorge, pur nel persistere del legame con la corrente di Niccolò, un'influenza della scultura dell'Ile-de-France e in particolare dello scomparso portale di St. Denis e del portale vecchio di Chartres.

È questo uno dei pochi punti nei quali dissento dal F. A me non sembra che nei rilievi piacentini sia traccia alcuna di quella germinante astrazione, di quella arcaicità fermentante, che nella cifrata immobilità delle statue chartresi fa già sentire l'oscuro agitarsi, dentro a quel sasso, di forze nuove e più libere, il germogliare del gotico. Vi scorgo invece un'eco dell'ornato naturalismo dell'arte provenzale, un riflesso dell'umanità dignitosa, modestamente eroica, classicamente e rusticamente grave delle statue e dei rilievi della facciata di St. Gilles: in una traduzione paesana, naturalmente, che si innesta su persistenti ricordi della recente scultura di Niccolò. Le generiche affinità di queste sculture di Piacenza (specialmente nei due « Profeti » del Museo e nel « S. Giuseppe » e nei due pastori di Francoforte, che si ricollegano, pur appartenendo a mano diversa, alla serie delle figure del Duomo) con le cose di Chartres vanno indubbiamente spiegate col ricorso alla comune fonte provenzale, dacché — come anche il F. ammette nonostante la contraria opinione della maggior parte degli studiosi francesi — elementi meridionali — aquitanici cioè e, per l'appunto, provenzali — contribuirono alla formazione della grande scultura

della Francia del nord. Ciò che mi induce a preferire il richiamo alla Provenza a quello all'Ile-de-France è, a parte ogni riscontro di particolari, che può anche risultare illusorio, quel senso del volume compatto, pesante e *statuario* che è estraneo tanto alle immagini chartresi — che esprimono, secondo la felice definizione dello Jantzen, un'«esistenza senza peso» —, quanto alla scultura emiliana da Wiligelmo a Niccolò, la quale sorge da una visione veramente *plastica* (in senso quasi etimologico), dove la forma sorge dal fondo, possente ma quasi liberandosene a fatica. Mentre tanto in Provenza quanto — salva ogni differenza di qualità — in queste figure di Piacenza il rilievo è netto, senza rapporto dialettico col fondo, e la figura conserva la costruzione massiccia del blocco, sulla cui superficie si imbastisce poi tutto un sistema lineare, ricco e significativo a St. Gilles, povero o inconcludente nella sua ridondanza, rispettivamente nei «Profeti» e nelle «Sante», a Piacenza.

Ma piuttosto che insistere sulla dimostrazione — che esigerebbe un apposito saggio — dell'influenza provenzale su queste sculture piacentine, meglio varrà qui rilevare come il F. sottoponga ad attento esame l'intero gruppo di sculture di questa «scuola di Piacenza», mettendo ordine fra le diverse opinioni degli studiosi, precisando date, attribuzioni destinazioni originarie di pezzi erratici o trasferiti, e talvolta anche significati iconografici e storico-culturali, come a proposito della statua di Zannino della Balla (o Giovanni Baldesio) a Cremona, e ne insegua derivazioni e riflessi in altre regioni, dalle Marche fino alla Svizzera e alla Renania, pervenendo anche qui a convincenti rettifiche di attribuzioni e di date.

Un capitolo nutritissimo è dedicato alle ben note sculture del pontile del Duomo di Modena ed a tutto il gruppo che ne discende. Qui l'analisi minuta e attentissima del F. riesce a provare nel modo più convincente opinioni già espresse da altri, ma non da tutti accettate, sulla datazione fra il 1160-65 e il 1170-75 e sulla derivazione, qui chiarissima, dalla scultura provenzale. Di nuovo, oltre alla serrata e sicura dimostrazione, vi è l'indicazione di un errore compiuto nella ricomposizione del pontile nel 1921 e la distribuzione del complesso fra cinque scultori. Il maggiore maestro del Pontile modenese va identificato, secondo le logiche deduzioni che l'A. trae dai documenti, con Anselmo da Campione: uno scultore che dobbiamo immaginare educato, con la sua maestranza, in Provenza e più precisamente nel cantiere di Arles. Fissato questo punto fermo, il F. procede di buona lena a mettere ordine nell'attività, finora piuttosto confusamente rappresentata dalla critica, dell'intera «scuola campionesa», della quale esamina tutti i prodotti dagli otto «Apostoli» del Duomo di Milano alle sculture di Coira, a quelle dell'ambone di Modena, all'arca sotto l'altar maggiore del Duomo di Parma fino ai due pannelli con «sei Apostoli» e con «storie di S. Vincenzo» nel Duomo di Basilea, per non dire di una serie notevole di altri pezzi di minore importanza a Bologna, a Ferrara, a Mantova ed altrove. Di particolare importanza l'attribuzione alla scuola campionesa e la datazione attorno al 1200 delle sculture di Basilea, attorno alle quali gli studiosi si erano affaticati senza riuscire a soluzioni convincenti del difficile problema.

Risulta dunque chiarita per merito del F. la vasta attività delle maestranze campionesi, portatrici di un linguaggio che ha le sue radici nella scultura della Provenza. Non meraviglia dunque che nell'arte provenzale debba cercarsi anche la fonte prima dello stile di Benedetto. E qui è da registrare

fra i risultati più ingegnosi del lavoro del F. il chiarimento del significato della famosa iscrizione con la quale Benedetto si firmò nella « Deposizione » del Duomo di Parma, del 1178. *Antelami* è in origine un termine toponomastico per indicare, con ogni probabilità, la valle d'Intelvi, ma *magistri Antelami*, perché oriundi di Intelvi, erano detti i membri di una corporazione genovese di muratori e architetti: architetti e non scultori, se in un documento coevo (del 1187) si trova ricordato accanto ad un *magister Antelami* un *magister lapidum*, e se più tardi assai, nel cinquecento, gli scultori rivendicano il diritto di costituirsi in arte separata, asserendo che gli « antelami » sono architetti e non scultori e che se in passato alcuni scultori furono aggregati agli antelami, *id causavit raritas et parvus numerus ipsorum scultorum*, e se infine a Genova, centro delle maestranze antelamiche, scarsi e mediocerrimi sono i prodotti di scultura romanica. Ciò premesso, il significato di quella epigrafe si fa chiarissimo: Benedetto, chiamato Antelami perché membro di una corporazione genovese di architetti, si dichiara con orgoglio scultore. Le strette relazioni commerciali di Genova con Arles e con St. Gilles spiegano gli stretti rapporti dell'arte dell'Antelami con la scultura della Provenza, così come quelle fra Pisa e gli stessi centri provenzali spiegano il sorgere dell'arte di Guglielmo.

L'esame dell'opera d'arte dimostra d'altra parte in modo chiarissimo la profonda conoscenza che l'Antelami ebbe della scultura arlesiana. Il riconoscimento dell'influenza provenzale nello stile dell'Antelami non è una novità: ma è una di quelle verità che avevano subito ingiustificate limitazioni, vuoi a favore del « mito » lombardo, vuoi a favore dell'influenza bizantina, alla quale si è sempre pronti a fare, nell'arte italiana del Medioevo, troppo più larga parte di quella che veramente le spetta. Il F. è molto deciso in proposito, e propone anzi, attraverso l'attribuzione a Benedetto — che mi sembra accettabile — di alcuni capitelli del chiostro di Arles, un'educazione dello scultore nel cantiere di questa città provenzale. Né minore importanza ha la documentata osservazione che la tecnica a niello adoperata nella decorazione del fondo della « Deposizione » di Parma — cavallo di battaglia degli assertori dell'influenza bizantina — era largamente diffusa in Provenza.

Convincente è la dimostrazione del F. che la « Deposizione » faceva parte del pontile di Duomo e non di un ambone, convincente anche l'attribuzione al maestro del rovinatissimo rilievo del Museo identificato col secondo specchio del parapetto del pontile (il terzo specchio è scomparso), convincente altresì la definizione stilistica dei capitelli del pontile stesso, nel Museo: opera di un collaboratore dell'Antelami, sensibile alla tradizione emiliana di Wiligelmo e di Niccolò. Meno convincente mi appare l'identificazione di questo scultore col quinto maestro del pontile di Modena (quello dei due telamoni mal collocati sotto il pulpito), autore anche di un capitello nel Museo di Modena, di un altro a S. Vitale delle Carpinete e dei capitelli del pontile di Coira. Fino a questo punto il gruppo è omogeneo e definisce una notevole personalità, ma esso diviene, a parer mio, incoerente con l'aggiunta dei capitelli del pontile di Parma. È certo comunque che questi capitelli non sono opera dell'Antelami, al quale invece appartengono — come afferma il F. rivendicando un'opinione già espressa da qualche studioso locale ma poi dimenticata dalla critica —, i quattro leoni della cappella Berneri, provenienti anch'essi dal pontile.

Quanto alla sedia episcopale bellissima, il F. accetta l'opinione più diffusa,

che essa sia cioè opera del maestro alquanto più tarda delle sculture del pontile, e ne mette in rilievo l'alta bellezza e lo spirito « lombardo »: da intendersi quest'ultimo, direi, come riferito al linguaggio della corrente campionesa (e non a quello della scultura comasco-pavese, piatta e pittoresca); dai campionesi infatti, un po' dovunque ma qui specialmente, deriva all'Antelami il gusto per la nitidezza del volume.

Al ciclo plastico del Battistero parmense, l'opera più complessa e più vasta dell'Antelami e della sua maestranza, il F. dedica uno studio attentissimo e tanto particolareggiato da soddisfare chiunque si accosti a queste sculture, mosso da un qualsiasi interesse scientifico: descrittivo, iconografico o stilistico. Non solo nulla è sfuggito all'A. di quanto è stato scritto sull'argomento — anche incidentalmente, anche in tangenza con altri problemi —, ma la discussione e il raffronto delle diverse opinioni, antiche e moderne, dimenticate o correnti, e la propria attenta osservazione servono a precisare una quantità di problemi maggiori e minori: da quelli relativi all'originaria collocazione dei singoli pezzi a quelli, quanto mai complessi, dell'iconografia, alla quale è dedicato un intero, densissimo capitolo. Non soltanto l'A. indaga i principi conduttori dell'organizzazione iconografica del vasto ciclo, ma ne sottopone ad analisi ogni aspetto generale o particolare, ricerca le fonti artistiche e letterarie di ogni elemento, sicché difficilissimo sarebbe riassumere il contenuto di questo studio così minuto nelle osservazioni singole e così vasto di apertura culturale. Ogni particolare problema offre infatti il destro al F. di discutere questioni di fondo e questioni di metodo, come quella della paternità iconografica dei cicli medioevali (da attribuirsi per lo più agli artisti stessi anziché, come spesso si dice, al clero o in genere ai committenti), o quella della derivazione letteraria dell'iconografia (da risolversi tenendo conto del carattere popolare dell'arte del Medioevo), e così via. È dunque una lettura ricchissima di spunti di storia della cultura, che questo capitolo ci offre, illuminando sempre meglio l'ambiente spirituale che è cornice al sorgere dell'opera d'arte nel Medioevo.

Ed eccoci all'indagine stilistica, attraverso la quale l'A. perviene a ricostruire in modo persuasivo le diverse fasi dell'attività scultoria del maestro nel Battistero. Il lavoro ebbe inizio dal portale nord, con l'« Adorazione dei Magi » nel timpano, contro le abitudini iconografico-simboliche dell'epoca che, associando l'idea di settentrione a concetti di oscurità, riservavano questo lato degli edifici a raffigurazioni di soggetto infernale o apocalittico. Ma qui lo strappo alla regola era imposto dalle condizioni di ubicazione dell'edificio, che volge appunto verso la piazza il lato di tramontana: era logico che la vasta opera prendesse inizio dalla porta principale — che per questo appunto reca anche l'epigrafe col nome dell'artista — e con l'inizio iconografico del ciclo. Anche nell'analisi stilistica il F. si attiene al concreto e procede con metodo filologico per via di continui raffronti e con le opere precedenti del maestro e con altre opere con le quali sussistono rapporti: confronti dai quali risulta, in una con la storicità dello stile del maestro, la sua originalità profonda. Così, se il timpano di questo portale deriva da quello di St. Gilles, al pittoricismo un po' trito di quest'ultimo si contrappone nell'opera dell'Antelami il « calmo e solenne muoversi e gestire » dei personaggi, la « salda e vigorosa » plasticità delle forme. A questo portale seguirono gli altri due, quello occidentale col « Cristo giudice » e quello meridionale con la « Leg-

genda di Baarlach». Seguono la lunetta interna dello stesso portale sud (con la « Presentazione al Tempio »), quella interna del portale d'occidente (col « Re David tra i cori ») e finalmente la lunetta interna del portale nord, con la « Fuga in Egitto ». L'opera personale dell'Antelami si conclude poi con le altre sculture dell'esterno, e cioè con i due « Profeti » seduti, col « Salomone e la regina di Saba », e con i due « Angeli » sopra il portale nord. Questo ordine di successione è suggerito al F. dalla sempre maggiore libertà di svolgimento della forma, dal respiro vieppiù ampio dei volumi, dalla complessità sempre maggiore del movimento, dalla sempre maggiore libertà compositiva e profondità di suggestione spaziale. Uno svolgimento stilistico che il F. chiaramente dimostra, ma che mi sembra abbia il torto di interpretare come continuo « progresso »: mentre progresso non è: ché quella durezza, quell'impaccio che par di scorgere nelle opere più antiche, e specialmente nella « Deposizione » del Duomo, tali in realtà non sono. Esse fan parte piuttosto di quello spirito di raccoglimento, di quella sommessa musica in chiave d'elegia, che sono motivi poetici altrettanto positivi quanto la voce più canora e l'orchestrazione più piena che caratterizzano le opere più avanzate nel tempo.

Tutto il resto, e cioè tutti gli « Angeli » delle nicchie all'interno, il ciclo dei « Mesi » e delle « Stagioni » (che, è doveroso ricordarlo, spetta al Quintavalle, *Antelami sculptor*, Milano, 1947, d'aver messo in valore), la maggior parte dello « Zooforo », spetta alla collaborazione dei discepoli. E qui l'A. si addentra in uno studio sottilissimo di distinzione di mani che lo porta ad enumerare ben otto scultori quali autori delle nicchie interne e a distinguere altri nove nel ciclo dei « Mesi » e delle « Stagioni », più un numero imprecisato di altri artefici nello « Zooforo » e in altre minori parti ornamentali. Così a occhio e croce sembrano un po' troppi: non intendo tuttavia pronunziarmi su questo punto, ché occorrerebbe troppo lungo studio e la fatica non varrebbe il prezzo dell'opera. Va sottolineato piuttosto come, molto giustamente, il F. scorga l'inizio della collaborazione nella lunetta della « Fuga in Egitto », acutamente distinguendo fra l'impianto generale e le doti altissime di composizione che rivelano la mente del maestro, e certe durezza di esecuzione dovute alla bottega. Qualche dubbio esprimerei soltanto per quel che riguarda i due « Angeli » sopra il portale nord, che l'A. include fra le opere autografe. La qualità, d'accordo, è notevole, benché, come lo stesso F. ammette, essi « accusino lo sforzo dell'artefice, suscitando un senso di freddezza e di insoddisfazione ». Ma, soprattutto, essi dimostrano un accostamento alle fonti provenzali maggiore che in qualsiasi altra scultura dell'Antelami, e per di più ad opere provenzali della fase più tarda o addirittura, come suggerisce lo stesso F., ad opere provenzaleggianti del Rossiglione. Essi rivelano dunque esperienze stilistiche un po' diverse, benché dello stesso tipo, di quelle proprie all'Antelami e renderebbero necessaria l'ipotesi di un nuovo viaggio dell'artista nel Rossiglione e nella Provenza: viaggio che avrebbe dato i suoi frutti soltanto in queste due figure. Mi parrebbe pertanto più logico pensare che accanto all'Antelami si sia trovato a lavorare per breve tempo un altro forte scultore, discepolo dell'Antelami ma più del maestro al corrente degli ultimi prodotti della scuola provenzale. Se davvero i collaboratori dell'Antelami furono tanti (e fossero stati, come sospetto, qualcuno di meno, poco cambierebbe) e non eseguirono che pochi pezzi ciascuno, nulla ci

vieta di ipotizzarne uno di più per assegnargli la responsabilità di quei due « Angeli », anche se nessun'altra scultura si trovi nel Battistero parmense che dimostri di appartenere alla stessa mano. Tanto più che dalle analisi minuziosissime condotte dal F. risulta che per spiegare il provenzalismo di tutte le altre sculture del Battistero basta supporre — oltre al primo giovanile soggiorno ad Arles che spiega la « Deposizione » del 1178 — un secondo viaggio in Provenza prima degli inizi del ciclo, cioè prima del 1196, mentre per attribuire i due « Angeli » al maestro stesso bisognerebbe supporre che questi, giunto quasi al termine del lavoro, avesse compiuto un'altra puntata in Provenza e nel Rossiglione, per scolpire al ritorno quei due soli « Angeli » lasciando tutto il resto all'esecuzione dei discepoli. Risulta infatti chiaro dalle distinzioni e dalla cronologia stabilite dal F. che l'opera dei discepoli non si trova generalmente frammista a quella del maestro, ma ne costituisce una continuazione: segno che l'Antelami ad un certo momento, e precisamente dopo aver dato disegni e modelli per la nicchia della « Fuga in Egitto », dovette abbandonare la città, chiamato ad altri compiti.

L'A. di questo libro non lesina la sua dottrina e tocca, come s'è già avvertito, un'infinità di problemi. Fra questi anche quello delle datazioni della scultura provenzale e di un gruppo di opere della zona franco-catalana dei Pirenei e del Rossiglione. In particolare, egli conclude, in un modo che sembra convincente, per una datazione tarda — verso e nell'ultimo decennio del secolo — di tutta una serie di opere provenzali generalmente ritenute più antiche, quali il portale di Maguelonne, l'altare di Marsiglia, l'arca di S. Saturnino a St. Hilaire etc., e di altre cose, collegate con queste, nella regione dei Pirenei, come il portale di St. Jean-le-Vieux a Perpignano, le sculture tombali di Elne, etc. Ma egli d'altra parte, riconfermando — e bene a ragione — contro recenti confusioni l'origine provenzale del Guglielmo autore del pulpito di Cagliari, indica anche sorprendenti rassomiglianze dell'opera di questo capostipite della scultura pisana con quelle tarde cose della Provenza e del Rossiglione. Ciò che naturalmente contrasta, essendo documentata l'esecuzione del pulpito di Cagliari dal 1159 al 1162 (secondo l'esatta lettura del Salmi, mentre il F. ha, per scusabile svista, 1158-1161), con la tesi della tarda datazione di quelle sculture francesi, che per altre ragioni appare invece probabile. Ciò si rileva non già per imputare errori al F., ma per indicare anzi quanto nuovi e intricati problemi sorgano di pagina in pagina sotto l'indagine penetrante e inesorabile di questo studioso.

Anche il problema dei rapporti con la scultura dell'Ile-de-France, per solito lasciato in ombra o con molta esitazione toccato dagli studiosi, è affrontato in pieno dal F. Ed è risolto in modo persuasivo mettendo da parte i portali del transetto della cattedrale di Chartres, che già appartengono al Duecento, ed assumendo come fonte dell'Antelami soltanto la decorazione della facciata occidentale, che fu incorporata nella nuova chiesa ricostruita dopo l'incendio del 1194, ed è quindi anteriore a quell'anno, ed in questa particolarmente i fregi dell'architrave della lunetta del portale di sinistra, cioè quelle sculture che più di tutte le altre fra quelle di Chartres hanno addentellati con la scultura provenzale. Tenue pertanto sull'Antelami l'infusso della nascente scultura gotica, ed accolto nei suoi aspetti più arcaici. Un lieve impulso, che pur basta a far vibrare la « Regina di Saba » e il « Salomone » parmensi nel germogliare ancor timido di una sensibilità nuova, per cui in

modo vago ma spiritualmente significativo queste due statue si apparentano — senza l'intervento di un rapporto diretto — a quelle del Portale dei Re. Come dire che si assiste, a Parma e nel portale vecchio di Chartres, al fiorire diverso ma spiritualmente affine di uno spirito nuovo da una premessa comune.

Con pari tenacia il F. affronta il problema dell'architettura del Battistero parmense, e la conclusione che dalla attenta e minuta analisi discende è che siamo di fronte ad un edificio di alta originalità artistica, sorto dalla rielaborazione fantastica di elementi stilistici soprattutto lombardi e provenzali, con qualche allusione discreta a motivi originari dell'Ile-de-France. Architetto e scultore appaiono pertanto formati sulle stesse esperienze: ciò che, unitamente all'osservazione di una larga corrispondenza di elementi stilistici nella composizione architettonica e nelle composizioni plastiche (p. es. il contrasto di orizzontali e verticali, il gusto delle rispondenze simmetriche, corrette tuttavia da effetti di *variatio*), dimostra come architetto e scultore non siano persone distinte ma rispondano ambedue al grande nome di Benedetto Antelami.

Egualmente persuasiva è la tesi del F. che l'anno 1216, nel quale è documentato che si cominciò ad amministrare il battesimo nel nuovo edificio, debba essere considerato come la data conclusiva della costruzione, almeno per quanto riguarda l'interno, cupola compresa. Tanta è infatti l'unità stilistica che riesce inconcepibile supporre, come pur vogliono critici autorevoli, cesure e mutamenti di progetto.

Quando progettò il Battistero di Parma l'Antelami non era del resto alla sua prima prova di architetto. Secondo l'opinione, assai convincente, del F. (ricordiamo del resto che alla professione di costruttore l'artista deve il suo cognome) egli aveva già progettato e cominciato a costruire la Cattedrale di Borgo S. Donnino: opera molto meno organica e coerente dell'altra, che tuttavia, presentando una combinazione di elementi di origine lombardo-emiliana e di motivi provenzali, difficilmente potrebbe essere attribuita ad un maestro diverso dall'Antelami. Tanto più che non soltanto alla scuola — e qui si devono al F. distinzioni attente e minute — ma anche allo scalpello stesso del maestro è dovuta la sua ricca decorazione plastica. Alla mano dell'Antelami l'A. attribuisce infatti — contro i dubbi e le esclusioni più volte espresse dalla critica più accreditata — i due « Profeti » bellissimi della facciata (unitamente alle raffigurazioni delle famiglie del pellegrino ricco e del pellegrino povero nelle relative nicchie) e la « Madonna » che si vede adesso inserita nel campanile. Né credo mai possibile dopo le illuminanti analisi del F. continuare ad ipotizzare per queste sculture la personalità di un discepolo di qualità alta come quella del maestro e con caratteri così profondamente affini ai suoi. Oggetto di discussione rimane invece, a parer mio, la datazione di queste sculture. Secondo il F. l'Antelami avrebbe iniziato la propria attività a Borgo nel decennio 1180-1190 all'incirca, progettando nelle sue linee generali la Cattedrale e iniziando la costruzione della facciata e delle navate. Avrebbe poi lasciato la città per recarsi in Francia e quindi a Parma ad erigervi il Battistero ed avrebbe ripreso i lavori a Borgo, prima ostacolati dalle continue guerre con Parma e con Piacenza, a partire dal 1212 circa, ossia negli ultimi anni della sua attività parmense e dopo il compimento dell'*opus magnum* (1216). Soltanto in questo secondo periodo egli avrebbe messo mano alle sculture. Sta di fatto però — e il F. pienamente lo rico-

nosce — che nelle tre statue borghigiane i caratteri provenzali sono assai più marcati che in qualsiasi scultura del Battistero di Parma mentre vi manca qualsiasi traccia dell'influenza dell'Ile-de-France. Un così deciso ritorno alle origini provenzali non può mancar di sorprendere quando si vede che nelle più tarde sculture di Vercelli il linguaggio del maestro riprende a svolgersi in senso chartrese. Sicché ci si chiede se non sia più logico di collocare le sculture di Borgo nel periodo precedente quello del Battistero di Parma. A ciò non può ostare la grande altezza d'arte delle figure borghigiane o la loro serrata possanza plastica, perché — mi permetto di insistere — lo svolgimento stilistico dell'Antelami non va visto — come mi pare tenda a vederlo il F. — come un continuo progresso, come una sorta di *gradus ad Parnassum* dalla « Crocifissione » del Duomo parmense fino a Vercelli. La « Crocifissione » di Parma non è un'opera ancora imperfetta, ma è già un capolavoro assoluto, e se fra questa e il complesso del Battistero inseriamo le figurazioni di Borgo renderemo giustizia alla piena forza espressiva di queste senza d'altronde deviare il percorso dell'arte antelamica dalla raccolta massività romanica verso le forme teneramente articolate e segretamente germinanti di un gotico nascente.

Si conclude, secondo il F., l'attività dell'Antelami nel S. Andrea di Vercelli, non soltanto nel gruppo bellissimo della lunetta del portale centrale e nelle sculture del pergamo nelle Cattedrale, ma anche — ed è questo un risultato nuovo dell'indagine dell'A. — nell'architettura stessa della chiesa e del chiostro. L'analisi è condotta in modo così attento e convincente da non lasciar dubbio che debba ascriversi all'Antelami anche questo saggio notevolissimo di architettura. L'A. è come sempre dovizioso di confronti e richiami, scrupoloso e attendibile nella ricerca delle fonti, e gli riesce facile dimostrare che a Vercelli architettura e scultura mostrano ormai, pur nella loro originalità profonda, il predominio di elementi stilistici provenienti dalla Francia del nord.

Un *excursus* attraverso la vasta produzione della corrente antelamica in Lombardia, in Emilia, in Toscana ed oltre costituisce l'ultima parte del denso volume, ed è ormai superfluo avvertire che anche qui si coglie una ricca messe di risultati, che anche qui sono frequenti i contributi al chiarimento e alla soluzione di molti anche importanti problemi: e basti indicare l'indagine sui « Mesi » stupendi di Ferrara.

Così, attraverso il lavoro appassionato e paziente di ricostruzione compiuto davvero senza risparmio di forze dall'A., la personalità dell'artista riesce chiarita come mai prima d'ora nella sua formazione, nei limiti esatti della sua attività, nel suo svolgimento. E per il materiale ricchissimo, per la discussione attenta ed acuta di tanti problemi centrali e periferici questo libro segna una tappa importante negli studi sulla scultura e l'architettura del secolo XII, e non solo non potrà essere ignorato da chiunque voglia in futuro occuparsi di arte romanica, ma offrirà una base solida ed ampia ad ogni ulteriore indagine nel campo del tardo romanico d'Italia, di Francia e di altri paesi ancora.

ROBERTO SALVINI

I. BELLI, *Guida di Lucca*, «Messaggero di Lucca», 1953.

Più che di una guida si tratta di una piccola monografia, tanto che d'ora innanzi questa fatica della dott. Belli sarà da considerare come un'ottima base di consultazione per qualsiasi ricerca storica si voglia intraprendere su Lucca.

Il lavoro appare sostenuto tutto da quell'amore proprio a chi vive ogni giorno nella sua città; e Lucca è città da vivere ogni giorno, tanto il suo volto si presenta espressivo, parlante attraverso i monumenti e i costumi di un passato non vistoso, ma così tenacemente coerente e consolidato durante i secoli, che ancora oggi esso sembra continuare imperturbabile, pur nella coscienza dei mutamenti vari nel tempo, una sua *unica* storia. Non la limitata storia di località di provincia, ma quella ben più singolare di una repubblica che non ha mai cessato di essere.

Pertanto intelligente è stata la cura della Belli di trascrivere con pazienza moltissime delle lapidi disseminate per chiese palazzi tombe, alcune di un testo bellissimo. Perché a volte nulla meglio di tali iscrizioni rivela i sensi più segreti di un popolo — e il lucchese è popolo segreto e discreto —: ne affiorano quasi impercettibilmente passioni e gusti, gioie e dolori, o anche vanità e debolezze. Le iscrizioni sono come un estratto di storia, che nella sua concisione raggiunge un particolare tono nostalgico, atto ad evocare una poetica suggestione di realtà.

E questo vogliamo notare prima di tutto: che l'A. ha saputo rendere l'inconfondibile individualità del piccolo centro toscano senza calcare o esagerare, e quindi senza travisare. Mai, infatti, ha sostituito o confuso la sua personalità alla materia vivissima che ha presentato, obiettivamente lasciando tutto il suo potere d'interesse e d'evocazione.

La stessa esposizione chiara e semplice è legata, si sente, alla necessità di non trascurare tutto quanto è importante a rivelare la bella e singolare città, e aderisce pienamente ad un intento di narrare, direi, più che di descrivere. Questo ci sembra il tono della *Guida*, la quale risulta soprattutto una piacevole lettura.

Ma è da dire che tale scorrevole tono narrativo assorbe una preparazione ben controllata e meditata. Perciò il libretto non è davvero adatto a turisti frettolosi; ma nemmeno, come modestamente avverte la stessa A., a «studiosi e specialisti». Noi aggiungiamo che è necessario a chiunque voglia avere idee chiare e ben fondate su Lucca.

Così l'inizio, riguardante la costruzione delle tre successive cerchie di mura, dalla romana alla medioevale fino all'ultima del '500-'600, è da considerarsi una vera succinta monografia condotta con tutta la precisione e rapidità convenienti a subito presentare la caratteristica più saliente del luogo. E in dipendenza dalle necessità costruttive delle varie cerchie, l'A. spiega in un secondo capitolo il nascere delle strade: altro argomento che, invero, andava messo in rilievo, unitamente alle mura, per scoprire, con la vivacità di una veduta improvvisa, tutta la città. Per la stessa ragione è notato il fervore costruttivo impiegato fin dai bassi tempi (documentati per primi i secoli VIII e IX) in chiese, le quali costituiscono con le mura un altro vanto famoso, non solo per la qualità, ma anche per il numero.

Inoltre, sulla casa lucchese (v.: *Gli Edifici*, p. 33 ss.) è dato un lume

assai utile ad indicare quanto l'argomento si meriterebbe quegli studi che non ha mai avuti. Poichè l'architettura civile medioevale di Lucca non ha certo meno importanza di quella religiosa, meglio conservata: la forma tipica dell'antica casa lucchese, con logge terrene ed elevate e con aeree trifore e bifore scandite da esili colonne bianche, fu talmente un prodotto di fantasia e necessità locali (come la casa di Venezia) che ancora nel '500, allorchè forte si fece l'influenza del palazzo rinascimentale fiorentino, ne perdureranno alcuni elementi. Lo stesso Ammannati forse tenne conto della tradizione locale quando aprì l'aerea loggia a lato della facciata che aveva progettata per il Palazzo degli Anziani.

Nella parte che riguarda il Duomo (p. 39 ss.) efficacemente la storia si mescola alla descrizione del monumento, risultandone evidente e viva la presentazione, perchè tutta tessuta ed animata delle varie tendenze, umori e sentimenti attraverso il tempo di artisti e di maestranze, di vescovi, papi e mecenati: e questo giova a mettere in risalto il valore dell'edificio mirabile che, lungi dall'essere coscientemente, razionalmente organizzato come il Duomo di Pisa, venne su romanticamente, un po' alla zingara, quasi simbolo di una gente portata verso mete diverse e aperta ad accettazioni disperate, purchè suscettibili d'improntarsi del colore paesano. Il Duomo fu amore di varietà e di libertà, che tuttavia non volle tradire la regola di un primitivo progetto: unica legge organizzatrice, cioè, fu il rispetto ad un originario principio che con la sua arcaicità disciplinasse e caratterizzasse qualsiasi nuovo apporto. Pertanto, pur in tale arcaicità si affermava un elemento di libertà, come distacco indifferente, per quanto informato, dai gusti troppo nuovi (mentre il contrario accadrà a Siena con la costruzione del Duomo Nuovo).

Per i vari monumenti le indicazioni stilistiche presentate dall'A. sono quasi sempre brevi e chiare, sufficienti anche ad un'educazione del gusto. Ma a volte si nota — e ciò tornerà, io credo, un po' incomprensibile anche ad un lettore colto — qualche rapidità di specialista rivolta a specialisti che la sanno lunga quanto lei o più di lei in certi campi scabrosi. Così a p. 50 e a p. 56, a proposito dei rilievi sotto l'atrio di San Martino: se davvero non era conveniente elencare tutti i pareri attributivi della critica d'arte, pure potevano essere posti in nota quelli più fondati, prendendo posizione per il più convincente, come nel caso della partecipazione di Nicola Pisano, meritevole di maggiore considerazione, a nostro avviso. Invece, a p. 51, ci sembra un inutile atteggiamento polemico il riportare l'attribuzione del Ridolfi a Matteo Civitali di un medaglione romano del secolo IV. Dobbiamo anche notare qua e là qualche segno di fretta, inspiegabile in un lavoro in generale tanto accurato. Perchè, per esempio, dire semplicemente che la *Madonna* in terracotta all'angolo di via Santa Lucia (pp. 171-172) appartiene alla « scuola del Sansovino », quando due sono gli scultori famosi col medesimo nome? Era meglio, mi pare, specificare questa « scuola » col nome di Andrea.

Ancora dobbiamo osservare che per gli artisti, con i quali via via ci si incontra visitando i monumenti, spesso non ci sono né date né altre informazioni del caso. È vero che utilmente sono state poste a parte in appendice le « Notizie biografiche » degli artisti lucchesi, anche di quelli che non è più possibile ritrovare in opere della città; e l'A. ha fatto bene, non soltanto per

carità di patria, ma per giustizia, cercando di svegliare l'attenzione su alcuni artisti di Lucca, quali i Civitali (ancora quasi ignoti, ad eccezione di Matteo, anch'egli, del resto, poco studiato), Ottaviano Diodati, Paolo Guidotti, Antonio Franchi, Domenico Martinelli, Bernardino Nocchi, Stefano Tofanelli, Lorenzo Nottolini. Tuttavia penso che avrebbero meritato qualche informazione più ampia nel testo artisti anche non lucchesi, come il Bronzino, Baccio e Raffaello da Montelupo, il Naldini, F. Zuccari, il Furini, il Calvaert, Francesco Vanni, Sebastiano Conca ed altri, di cui spesso persone colte ma non specializzate desidererebbero sapere di più. Ma si danno quasi sempre le misure delle opere e raramente le notizie sulle opere stesse ed i loro autori. Per esempio, a p. 102, quando è nominato il Passignano quale autore del *Battesimo di Cristo* in San Giovanni, sarebbe stato opportuno accennare all'ambiente culturale dell'artista, o a quello del dipinto: invece mancano anche le date di nascita e di morte. Eppure il Passignano non è pittore noto quanto Raffaello. D'altronde non è tanto trascurabile in una *Guida* seria, come è certamente questa della dott.ssa Belli.

Per la stessa ragione dispiace che l'A. abbia voluto attenersi alle attribuzioni tradizionali, se, secondo quanto ella stessa dichiara nelle premesse, non sempre sente di accettarle. Allora, almeno in alcuni casi più evidenti, perchè non offrire qualche precisazione utile a meglio chiarire le idee? Specialmente riguardo alla Pinacoteca. Si sa che quando si ordina un Museo od una Mostra, purtroppo, non si ha sempre il tempo di studiare tutto a fondo: questo è invece un dovere per chi prepara un'opera particolare, privatamente. E come la signorina Belli ha tanto diligentemente studiato i monumenti di Lucca così avrebbe dovuto fare le medesime scrupolose ricerche per altre opere d'arte, soprattutto per i dipinti, i meno noti alla critica¹.

Nondimeno, qualsiasi difetto o ineguaglianza si colga qua e là nel lavoro della Belli, questo resta sempre di grande merito e di grande utilità. Pertanto ci auguriamo sinceramente che esso serva d'incitamento a fatiche analoghe per altre belle ed interessanti città d'Italia.

LUISA MARCUCCI

¹ Cogliamo l'occasione per porre in nota qualche nostro suggerimento a proposito di alcuni quadri della Pinacoteca di Lucca. Il n. 97 (p. 129) non è di Jacopo, ma di Francesco Bassano, mentre il n. 139 è più riferibile a Leandro, ci sembra, che a Francesco. La *Madonna del Rosario* n. 243, assegnata a « Scuola toscana del secolo XVI », è da considerare opera tarda (è datata 1573) di Michele di Ridoifo. Il *San Giovanni Battista* n. 69, attribuito a « Scuola di Andrea del Sarto », è di Girolamo Macchietti: il disegno, assai superiore al dipinto, per la testa del Santo si trova agli Uffizi (n. 7288 F.). Una replica affine, ma certo più scadente e più tarda (poichè il quadro di Lucca può darsi sul 1570-72) è il *San Giovannino* della Casa Vasari ad Arezzo. Il n. 13 (p. 131) dato a « Ignoto toscano del sec. XVI », ci sembra un interessante documento di ritrattistica di P. Paolini. L'« Ignoto fiammingo del sec. XVII » (n. 31, p. 131) è un olandese, forse Joost van Attevelt (1621 c.-1692). L'« Ignoto toscano della fine del sec. XVI » (p. 113, n. 322) è, se non erro, il cav. Curradi. Quanto al *Sant'Antonio abate fra quattro Santi* (p. 216, fig. 31) di San Pietro Somaldi, credo che una buona pulitura ne rivelerà autore Raffaellino del Garbo.

H. SIEBENHÜMER, *Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*. München, 1954, pp. 147, figg. 75.

In questa nutrita monografia, con cui il Kunsthistorisches Institut di Firenze riprende la pubblicazione delle sue benemerite *Italienische Forschungen*, H. Siebenhümer intende offrirci una storia delle « idee » che hanno presieduto, dall'antichità ad oggi, alle varie trasformazioni del Campidoglio, o, meglio, una storia delle « forme » in cui si sono attuate. *Idee und Gestalt* è l'obiettivo cui punta l'A. attraverso la ricostruzione di intricatissime vicende, in cui egli tiene conto non solo di ogni minima variante, ma di ogni intenzione di mutamento, in modo che l'evoluzione appare concatenata ad infiniti avvenimenti e la partecipazione di ogni artista riacquista una più precisa, autonoma responsabilità. Un obiettivo difficilmente conquistabile, oltre che per la vastità della scacchiera in cui lo storico s'impegna, per il suo stesso carattere dualistico, sì che talvolta la deduzione complessiva non risulta pienamente convincente, mentre le conclusioni filologiche e stilistiche ci offrono spesso risultati fondamentali.

Così è nel caso di Michelangelo, per cui i dati documentari, pubblicati recentemente (da P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti*, Roma, 1950), vengono approfonditi e portati a soluzioni che innervano o rivoluzionano la cronologia tradizionale. Già il Pecchiai, è vero, aveva giustamente dubitato della consueta datazione globale (1546) dei piani del Buonarroti, basata sul taccuino del 1568 di Prospero Boccapaduli, sovrintendente da 22 anni alle costruzioni, e su un'affermazione del Vasari; ma il Siebenhümer (e questo è il fulcro della sua ricostruzione delle vicende capitoline nel Cinquecento) non crede più all'unica formulazione di un progetto unitario da parte di Michelangelo (lo si voglia datare 1538 o 1546), e cerca di dimostrare, ci sembra validamente, una successione di interventi, nei quali l'artista dovette rispondere via via a quesiti sempre rinnovati e proporre soluzioni sempre più meditate, sì che il Campidoglio odierno custodisce l'impronta di uno dei suoi ultimi progetti architettonici.

Prima di tutto l'A. distingue tra la resistenza del Buonarroti al desiderio di Paolo III di trasferire il « Marco Aurelio » sul Campidoglio come simbolo di romanità — che gli doveva apparire pretesa di una dotta Rinascita — e la sua personalissima iniziativa posteriore, quando, insoddisfatti di una prima collocazione della statua, ci si rivolse a lui. Allora egli prese in considerazione il « Marco Aurelio » come un attivo principio di creazione, ne fece il dominatore dell'area capitolina collocandolo, sopra un'alta base rettangolare, nell'intersezione delle assi centrali dei Palazzi dei Senatori e dei Conservatori e stabilì così l'orientamento complessivo del colle, al di fuori della consuetudine di porre le statue nella sfera immediata dei palazzi stessi o di considerare il Palazzo dei Conservatori in netta preminenza rispetto a quello Senatorio. A tali premesse geniali si limita, secondo il Siebenhümer, il primo intervento di Michelangelo nel Campidoglio. La sua tesi, basata su testimonianze documentarie (la deliberazione del 22. III. 1539 di elargire una somma di 320 scudi, da servire in parte in *reformatione statue Marci Antonii secundum iudicium domini Michaelis Angeli sculptoris*) e figurative (il disegno di un anonimo a Braunschweig [fig. 28], un'incisione di H. Cock [fig. 29] e un'altra di M. Fogolino [fig. 30]), risulta del

tutto convincente almeno nell'aspetto formale, mentre non possiamo consentire con l'A. che « non furono principii estetici a determinare l'orientamento del monumento, sul quale influirono altri motivi » ma « si deve supporre che vi avessero parte decisiva considerazioni politiche » soprattutto il rifiorire di un vivo senso della tradizione romana, specie durante il pontificato di Paolo III (p. 57). Certo il trasloco della statua riflette un clima particolare, che deve aver favorito e magari richiesto una resurrezione del colle capitolino; ma che la geniale intuizione delle concrete possibilità urbanistiche del luogo (tanto più che un orientamento verso S. Maria in Aracoeli sarebbe stato limitato e limitante) sia da condizionare inderogabilmente con la ripresa di un sentimento di romanità ci sembra eccessivo o, per lo meno, non chiaramente inquadrato nel complicato rapporto tra « idea » e « forma », in quanto l'« idea » o l'ideale di un ambiente aspira certo a « forme » adeguate, ma non può suggerire quella « forma » concreta ed unica, la cui creazione spetta esclusivamente all'artista.

Le intuizioni fondamentali del Buonarroti, già accennate nella soluzione del 1539, acquistano maggiore determinazione durante il secondo intervento del Maestro nei lavori del Campidoglio, di cui il Siebenhümer ci offre una ricostruzione preziosa. Insistendo su documenti pubblicati dal Pechiai egli mette in rilievo che il piano di Michelangelo per la scala del Palazzo dei Senatori, compiuta nel 1552, risale al 1544 e che l'artista si trovò allora a dover superare nuove difficoltà. Un altro architetto (probabilmente il Vignola) aveva progettato nel 1542 i due ingressi laterali alla piazza, uno verso il convento di S. Maria in Aracoeli, l'altro verso il Monte Caprino, la cui disposizione a specchio corrispondeva alla collocazione buonarrotiana del « Marco Aurelio », ma poneva, con la sua simmetria spaziale, nuovi problemi. D'altra parte il rifacimento della stessa facciata del Palazzo dei Senatori, che dovette procedere parallelamente (la stampa di H. Cock [fig. 29] sta a dimostrarlo) alla costruzione della scala, venne ad imporle dei limiti almeno nella determinazione dei livelli di altezza. « Nel migliore dei casi tutti e due, il Cavaliere, [T. Cavaliere, il *dilettante* cui venne affidato il rifacimento della facciata in questione] e Michelangelo, poterono accordare l'uno con l'altro i propri progetti. Lo stesso avvenne col rafforzamento delle torri angolari, le quali costrinsero ad aumentare l'aggetto in avanti della scala e ne provocarono un insolito andamento spezzato. Non sarebbe lecito affermare che il piano michelangiolesco per la scala costituisse un'aggiunta al piano del Cavaliere per il Palazzo, ma dobbiamo tuttavia constatare che Michelangelo non poteva muoversi liberamente in nessuna direzione. È appunto da queste limitazioni che si può apprezzare con quale maestria e grandezza egli condusse in porto il proprio progetto, e con quale potenza d'arte dominò tutto e portò ad espressione il proprio concepimento. Giacchè la scala di Michelangelo e non la facciata del Cavaliere è divenuta una chiave di volta nella storia dell'idea e della forma del Campidoglio » (p. 70). Essa — nota acutamente il Siebenhümer — non subisce i diversi piani della facciata, ma li innerva con plastica sintesi (il cui effetto originario risulta più evidente nelle riproduzioni contemporanee, quale il disegno n. 2560A. del Dosio agli Uffizi [fig. 35]; che nell'assetto odierno, infiacchito dalle aggiunte posteriori della fontana e dei gradini) e, capovolgendo e riassumendo il motivo delle due scale laterali (quelle citate di S. Maria in Aracoeli e di Monte Caprino),

torna a sottolineare l'asse centrale della piazza; asse cui proprio in questi anni venne data un'articolazione più matura, perchè, mentre si eseguiva la scala del Palazzo dei Senatori, Michelangelo deve aver progettato una nuova collocazione del « Marco Aurelio », che fu attuata solo molto più tardi (tra il 1561 e il 1565). Egli sostituì la base rettilinea con quella mistilinea, che appare già in una stampa del Béatrizet del 1548 (fig. 42), e la circondò di un bacino ovale a tre gradini, che ne riecheggiasse il motivo. D'altra parte nel 1551 è compiuto il muro-terrazza che il Buonarroti ha fatto costruire sul fianco di S. Maria in Aracoeli, con una inclinazione simile a quella del Palazzo dei Conservatori, in modo da prevedere fin da ora la pianta trapezoidale della piazza; e nel frattempo si lavora anche alla « grande salita » del colle, quale ce la raffigura il disegno di un anonimo nel Kupferstich-kabinett di Stuttgart (fig. 46). Da tutti questi dati il Siebenhümer può dedurre che tra il 1544 e il 1552 ca. i piani di Michelangelo (se non la loro esecuzione, molto più tardiva) giungono all'evoluzione documentata da una stampa del Lafreri (fig. 36): il Palazzo dei Senatori domina nel fondo grazie alla complessa articolazione della scala, la piazza ha guadagnato in ampiezza con la nuova sistemazione della statua e i due piani inclinati laterali ne preannunziano lo svolgimento finale.

Di fronte a conclusioni cronologiche e stilistiche così importanti e così aderenti al divenire dei fatti, ci sorprende ancora una volta che il Siebenhümer voglia dare al concretarsi di queste « forme » una causalità affatto estrinseca. Parlando degli Dei fluviali, prima collocati davanti al Palazzo dei Conservatori e poi trasportati dinanzi alla scalinata del Palazzo Senatorio, l'A. attribuisce loro un ruolo determinante nella concezione michelangiolesca, che ci appare invero eccessivo: « Come l'ammirazione per il Toro Farnese induce Michelangelo nel 1546 ad una nuova configurazione del Palazzo Farnese o la colonna Traiana nel 1558 fa sorgere in lui progetti per una sistemazione architettonica dei suoi dintorni, nello stesso modo è da intendere anche il progetto buonarrotiano del 1544 per il Campidoglio » (p. 79).

Con la visita di Pio IV al colle capitolino, l'11 marzo 1563, quando il Papa ordinò la ricostruzione del Palazzo dei Conservatori, il Siebenhümer fa coincidere la messa in opera di nuovi progetti buonarrotiani. Quello è anzi, per lui, un *terminus ante quem*, che fa fissare al 1562 il terzo intervento di Michelangelo nelle fabbriche capitoline, cui sono riferiti le stampe e i disegni più noti, già studiati anche dal Tolnay e dal Sedlmayr; salvo che, per il nostro A., le incisioni del Dupérac, una del 1568, l'altra del 1569, costituiscono due progetti fondamentalmente diversi. Nel primo (fig. 47) l'artista ha collegato i motivi dei tre edifici orizzontalmente (le finestre dei palazzi laterali corrispondono a quelle del primo piano del palazzo centrale), riuscendo ad un effetto il più possibile « chiuso », in cui solo il Palazzo Senatorio viene sottolineato dal balcone centrale e alla balaustrata esterna viene affidato il quieto allineamento di quattro figure. Nel secondo (fig. 48) invece il Maestro non sembra più insistere sui collegamenti orizzontali: il Palazzo dei Senatori si scioglie dai Palazzi laterali, preferendo sequenze verticali alternate, e sulla balaustrata vengono progettati i Dioscuri, con una proposta di restauro poi non attuata. Si tratta di due soluzioni parallele, come le presenta, a ragione, il Siebenhümer, lavorando forse un po' troppo di compasso, soprattutto per la seconda, quando afferma che il rettangolo costituito dai

Dioscuri e dagli Dei fluviali o quello più grande costituito dalle statue di Costantino (sulla balaustrata, all'altezza della facciata dei palazzi laterali) e dai gradini estremi della scala hanno determinato lo svincolamento del Palazzo Senatorio da quelli laterali. Ma gli stessi punti di riferimento si trovano anche nella prima. Due soluzioni, dunque, parallele, in cui l'A. vede l'attuazione dell'idea di Roma « intesa come forza presente in senso universale e non più soltanto come monumento politico della Rinascenza... »; di quella Roma che, per la politica lungimirante e prestigiosa di papa Pio IV, « poteva accampare di nuovo il diritto di essere il *caput mundi* » (p. 91). Saggiamente il Siebenhüner si trattiene dall'andar oltre su questa via e rifiuta recisamente l'astratta tesi del Tolnay, che ha voluto vedere nell'ovale convesso intorno al « Marco Aurelio » un « pezzo del globo stesso che s'inarca » e ha tentato una contaminazione dell'idea del *caput mundi* con quella dell'*omphalos*.

Ma che cosa è stato attuato del prescelto progetto di Michelangelo, quello della stampa 1569 del Dupérac? Anche a questo interrogativo risponde l'A., delineando lucidamente la genesi dei tre palazzi e della cordonata. Egli chiarifica, rinforzando le conclusioni del Sedlmayr, la posizione di Giacomo Della Porta, che non risulta fedele esecutore dei piani del Buonarroti; non solo perchè volle sottolineare, come è stato più volte affermato, la centralità del Palazzo dei Conservatori modificandone il finestrone centrale, il portale e l'atrio, ma perchè già nell'estate 1565 sembra aver tentato di contrapporre un proprio modello ligneo del cornicione a quello di Michelangelo. Fallito questo tentativo, finora inosservato, sua è tuttavia la responsabilità di aver fatto di « un'ala di un tutto » una « facciata con un proprio centro ». Più felice fu il suo intervento nella « grande salita » michelangiolesca. Vincitore di un concorso bandito per essa nel 1578, il Della Porta ne allungò il percorso in basso in modo da renderla più comoda e darle subito un predominio sull'accesso ad Aracoeli; in alto le conferì un prospettico restringimento, in modo che « la profondità ed altezza spaziale viene annullata da questo artificio e il declivio obliquo del colle su questo lato viene conseguentemente trasformato in un effetto prospettico. Parimenti l'asse di tutto il complesso del Campidoglio si porta avanti nello spazio, per abolire già dalla estremità inferiore della scala anche la profondità della scalinata di S. Maria in Aracoeli » (p. 102). Le modificazioni della cordonata provocarono anche delle varianti alla balaustrata: i Dioscuri non sono più affrontati, secondo la stampa 1569 del Dupérac, perpendicolarmente all'asse della scala, non « bloccano » più la piazza, come ebbe a rilevare il Sedlmayr, ma si fanno incontro al visitatore e completano così l'effetto scenografico della salita. « L'ampia prospettiva, l'idealmente infinita distanza da cui i Dioscuri dovevano essere visti e la loro impostazione ancor prima del termine superiore della cordonata mostrano come il barocco s'impossessi del Campidoglio... » (p. 103); osservazione che meritava forse più ampio svolgimento, come quella sulla collocazione di nuove statue sopra la balaustrata, dove accanto ai Dioscuri prendono posto i cosiddetti « trofei » di Mario, le due figure di Costantino e due colonne miliari, secondo il piano del Della Porta, che le considera quinte decorative al servizio di un effetto scenico. Anche a proposito della facciata del Palazzo Senatorio, per cui il Siebenhüner conclude, come altri, che Giacomo della Porta si limitò a prendere suggerimenti dal progetto di Miche-

langelo per l'uso dell'ordine colossale e lo tradusse in una polita policromia del tutto estranea agli intenti buonarrotiani, non sarebbe stata inopportuna un'analisi più dettagliata e approfondita del passaggio di gusto dall'unitario, organicissimo piano di Michelangelo alla levigata e impreziosita redazione finale.

È noto che nemmeno al Della Porta riuscì realizzare il progetto complessivo del Buonarroti. Sul fianco di S. Maria in Aracoeli egli si limitò a trasformare la nicchia centrale del muro-terrazza in un prospetto di fontana a due piani e solo nel 1603 si pose la prima pietra del Palazzo del Museo, *pendant* di quello dei Conservatori, di cui si seguì fedelmente il disegno, comprese le modificazioni del Della Porta. L'unica variante introdotta posteriormente, sotto il pontificato di Alessandro VII (1655-67), fu il raddoppiamento dell'intervallo dell'ordine colossale sui fianchi dei due palazzi laterali, che il Siebenhümer giustamente attribuisce non al Della Porta, come il Tolnay e il Sedlmayr, ma al Rainaldi suo successore; variante che venne a conferire al declivio del colle una maggiore solidità e una più chiara unità architettonica.

Con quest'ultimo recupero filologico e stilistico si chiude la storia delle complicatissime vicende dei progetti di Michelangelo per il Campidoglio e della loro esecuzione, che il Siebenhümer ha tracciato lucidamente, con impostazioni e risultati di cui gli studiosi non potranno non tener conto, anche se, come abbiamo già fatto notare, l'A. talvolta oscilla nella interpretazione dei fatti, andando alla ricerca di cause estrinseche. Ad un maggiore equilibrio in questo senso avrebbe forse giovato una gustosa meditazione della storia della critica relativa al Campidoglio cinquecentesco; orizzonte immeritamente trascurato in questa monografia, eppur ricco di aspetti affascinanti, dalle intransigenti riserve dei neoclassici alla condiscendenza dell'« architetto » Garnier.

PAOLA BAROCCHI

SCHEDE

Sculture antiche in collezioni private fiorentine ¹

PALAZZO già ANTINORI, ora dei Principi ALDOBRANDINI
(via dei Serragli, 7) ².

1 - *Busto-ritratto di giovane uomo* (fig. 1).

Alt. totale m. 0,33; della sola testa m. 0,15; largh. 0,15. Marmo italico.

Faccia ampia, gote tondeggianti, fattezze regolari, pupille rese assai in alto, capigliatura molto folta a ciocchette volte in avanti su più piani, costituenti una massa folta al centro, sulla fronte, con un lungo ricciolo appuntito che scende oltre la parte terminale del lobo auricolare, il quale resta visibile. Le labbra sono molto sottili, la bocca è chiusa. Sulla fronte presenta una forte rientranza longitudinale. Sguardo sereno, ma volitivo. Buon lavoro e ben conservato. Età Giulio-Claudia.

2 - *Bustino-ritratto di giovinetto* (fig. 2).

Alt. m. 0,285; largh. mass. m. 0,24. Marmo italico.

Le pupille non sono rese. Capelli crespi con ciuffo a tergo. Espressione seria, delicata, ma lavoro ordinario.

Sulla tunica, che lascia libera la parte superiore del petto, è annodato un mantelletto.

Sembrerebbe che in origine il bustino uscisse da un clipeo. Pur non avendo le pupille incise, la capigliatura farebbe pensare all'età di Commodo.

3 - *Testina virile* (fig. 3).

Alt. totale m. 0,20; della sola testa m. 0,15; largh. m. 0,15.

Testina molto espressiva, dalle fattezze regolari, ben conservata. Capigliatura a folte ciocche, con andamento irregolare ricadenti variamente sulla fronte. Le pupille sono rese con semplice cerchiello.

¹ Seguito: vedi vol. XXVIII, 1954, pag. 225 sgg.

² Cfr. *Einzelaufn. Antik. Skulpt.*, S. e XIV B, nn. 4051-4067.

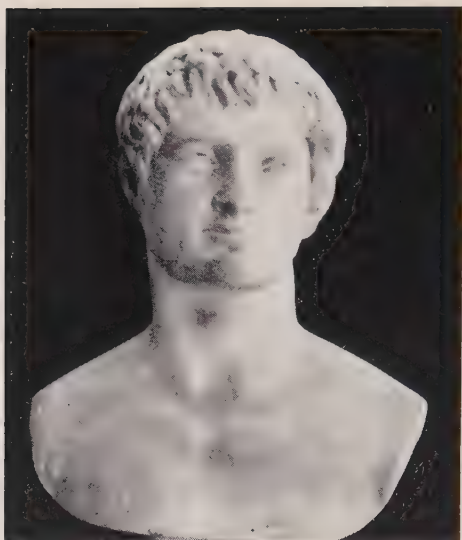


Fig. 1 — *Busto virile.*
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

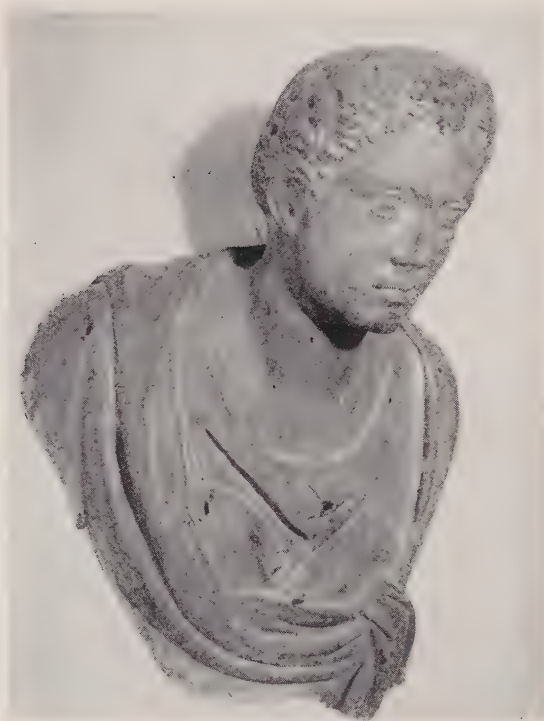


Fig. 2 — *Busto di giovinetto.*
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).



Fig. 3 — *Testina virile*.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

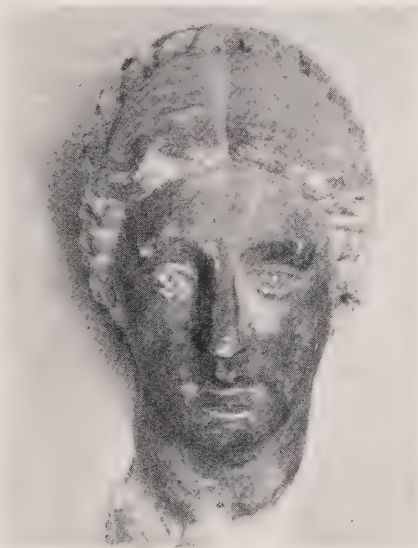


Fig. 4 — *Testina muliebre*.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

4 - *Testina muliebre* (fig. 4).

Alt. totale m. 0,20; della sola testa m. 0,14; largh. m. 0,15.

Graziosa testina dai lineamenti regolari, con capigliatura discriminata e raccolta da una treccia trasversale sulla cervice (al di dietro è tutta rovinata), con striature ondulate regolari, che va riportata al tipo di Faustina Minor, e perciò al II sec. d. Cr. Le pupille sono rese con semplice cerchiello.

5 - *Parte anteriore di sarcofago con scena di « Bacco e Arianna »* (fig. 5)³.

Alt. m. 0,58; largh. m. 1,75. Marmo greco. La lastra è segata a destra e a sinistra. Molto danneggiato; nessuna figura è intera.

Il suolo è denotato da sassolini sul terreno non pianeggiante. Nel mezzo della raffigurazione vedesi Dioniso di faccia, con la gamba destra incrociata sulla sinistra (sono spezzati entrambi i bracci quasi interamente e la testa,



Fig. 5 — *Bacco e Arianna* (sarcofago).
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

della quale pur tuttavia riconosconsi i lunghi ricci); sulla spalla sinistra posa un leggero manto che è tirato sotto l'ascella destra e copre le gambe. Attorno al petto sembra girare una specie di ghirlanda che scende in tralice dalla spalla destra; la sinistra sembra aver portato il tirso (frammentario). Il braccio destro teso verso sinistra posa sulla spalla sinistra di un giovane satiro che discende dalla biga del dio (spezzate spalle e braccia). Ha una piccola coda. Un frammento di veste scende dalla sua spalla sinistra. Tra il carro (la cui ruota è spezzata), che è ornato esternamente con un motivo vegetale, e Dioniso, giace al suolo una maschera di Pan cornuta e barbata. Tirava il carro una coppia di centauri, che ora rimangono distaccati dal carro mancante. Alla sinistra del carro è accoccolata a terra una piccola centauressa, verso sinistra, con capelli lunghi e sciolti (piedi anter., volto e avambracci rotti); di traverso, attorno al corpo, gira una ghirlanda; a tergo vedonsi tracce dei piedi di un Eros che doveva trovarsi ivi. Verso la centau-

³ D. 351, (1).

ressa si dirige da sinistra un giovane centauro (spezzate le gambe anter. destra e post. destra; testa e braccio destro), attorno al cui corpo è legata una ghirlanda; sotto a lui vedesi il frammento di un oggetto semicircolare provvisto di margine (gramola per frutta?); esso con la destra afferra il petto destro della centauressa, che piega familiarmente la testa verso di lui e sembra porgergli la destra, forse per allattarlo⁴.

Dietro il piccolo centauro si eleva la parte superiore del corpo di un centauro barbuto verso sinistra che guarda verso il gruppo alla sua destra. Reca anch'esso una ghirlanda legata al corpo. Sulla spalla sinistra appaiono le tracce di un *kantharos* (?) che tiene con la sinistra; attorno alla spalla sinistra sembra essere annodata una clamide, alla sinistra della testa sono le tracce del coronamento di un albero. Dietro ai centauri, in parte coperta da essi, vedesi la parte superiore di una baccante (testa quasi tutta rovinata, avambracci rotti), in atto di avanzare verso destra protendendo le braccia. È vestita di un lungo chitone manicato con sopravveste provvista di cintura; dietro a lei fluttua ad arco un manto, di cui un'estremità è buttata sul suo braccio sinistro. Alla sua destra, tra la centauressa e il carro, è un'altra baccante verso destra (testa e braccio destro spezzati), vestita di un lungo chitone senza maniche e con cintura, e di una sopravveste, che è avvolta attorno alle gambe e annodata anteriormente; nella sinistra alzata tiene il frammento di uno strumento (doppio flauto?).

Alla destra di Dioniso in secondo piano è un pino, e subito a destra un satiro (?) verso destra (testa, avambracci e parte superiore della coscia spezzati), sulla sua spalla sinistra, da cui pende una pelle di animale, vedonsi le tracce di un oggetto irricognoscibile. Alla sua destra un piccolo Pan itifallico dai piedi caprini (spezzati testa e braccio destro) scopre vivacemente il seno di Arianna che giace al suolo verso sinistra. Sembra che egli stringa un *pedum* (?) con la mano sinistra che trovasi all'altezza della testa dell'eroina⁵. Arianna è coperta di una veste nella parte inferiore del corpo (è priva di entrambe le braccia e di quasi tutto il corpo, ma si intuisce ancora che il braccio destro si trovava sulla testa, mentre la sinistra era protesa e posava su qualche oggetto; si vede ancora qualche traccia di un Eros, a giudicare dai resti di un'ala). Tra Arianna e Pan vedesi la parte superiore del corpo di un satiro volto a destra (sono spezzati la parte anteriore della testa e la mano sinistra). Egli reca sulla spalla sinistra da cui pende una pelle di fiera, un'otre ripiena, che tien ferma con la sinistra alzata, mentre sembra che la destra tenga sul petto il frammento di un bastone. Alla destra di Arianna è una baccante verso destra (testa e braccio destro spezzati), che sembra guardasse verso di lui. Indossa un chitone lungo provvisto di cintura e una sopravveste che gli ricopre la parte inferiore del corpo; nella destra alzata tiene una maciulla da frutta su cui pare esser posato un oggetto coperto da un panno, forse un fallo⁶. A destra è un uomo

⁴ Così pensa il Duetschke, il quale si richiama alla gemma fiorentina in GORI, *Mus. Fior.*, I, XCII, 5; MÜLLER-WIESELER, I, XLIII, 203, e il rilievo presso BARBAULT, *Mon. ant.*, tav. 45.

⁵ Cfr. una simile mossa in un frammento di rilievo nel palazzo Riccardi, DUETSCHKE, n. 191.

⁶ Il DUETSCHKE cita a cfr. BELLORI, *Picturae ant.*, tav. XII.

vestito di un lungo *himation* e calzato, volto a destra (sono spezzati la testa e gli avambracci); le sue braccia erano protese, forse toccava una piccola bestia (un capretto?) della quale vedonsi tracce a destra. A destra ancora il frammento di una donna vestita di doppia veste, che si piega in avanti. Dietro a lei è la parte superiore di una donna vestita di chitone manicato che piega la testa verso sinistra, da cui pendono riccioli sul petto⁷.

6 - Frammento di sarcofago col « mito di Alcesti » (fig. 6)⁸.

Lungh. della parte antica m. 0,41, alt. m. 0,27. Marmo. Di restauro la testa (virile?) della figura sdraiata e il suo avambraccio destro, e le due donne dietro. Presenta attualmente una colorazione marrone.

È rappresentata una donna sdraiata che si appoggia sull'avambraccio



Fig. 6 — Frammento di sarcofago.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

⁷ Osserva il D. che questo gruppo (donna che offre un gallo su di un altare) è conservato intero nel rilievo presso VISCONTI, *Pio-Cl.* V, 8 e su un sarcofago vaticano (presso PISTOLESI, *Il Vaticano*, VI, tav. II), che è molto simile al sarcofago Antinori e lo supera di gran lunga per la sua ottima conservazione. Rappresentazioni imparentate presso BOUILLON, *Mus. des Ant.* III, Basr., tav. 7, I e tav. II. Cfr. AMELUNG, *Skulpt. Vat. Mus.*, II, p. 88, n. 37, Atl., II, tav. 9.

⁸ C. ROBERT, *Ant. Sarkophag-Reliefs*, III, I, n. 28, tav. VII. Il D. (II, p. 161) riteneva tutto il frammento per moderno.

sinistro, vestita di tunica leggera manicata e sopravveste abbassata. È morente. È stesa sul letto verso destra.

In basso a sinistra resti informi di una bambina che solleva verso la morente il braccio destro. Il viso è perduto, della pettinatura a melone è conservato il tratto posteriore. È un piccolo frammento centrale di sarcofago col « mito di Alceste » che può ravvicinarsi particolarmente al sarcofago di Cannes e a quello di Villa Albani⁹ anche per la posizione della figliuola ai piedi di Alceste. Essi risalgono alla prima metà del sec. II d. C.

7 - *Bassorilievo bacchico* (fig. 7)¹⁰.

Alt. m. 0,52; largh. m. 0,65. Marmo greco. Di restauro il terzo a destra; nel restante ben conservato.



Fig. 7 — *Bassorilievo bacchico*.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

A sinistra vedesi una Menade procedente verso destra in punta di piedi (dei quali vedesi solo il destro), col corpo spinto all'indietro. Indossa lungo chitone dorico con rimbocchi e cintura; con la destra sorregge una leggerissima sopravveste che per il violento movimento è spinta all'indietro e svolazza sulla spalla sinistra formando un lungo arco e molte piegoline.

I capelli sono pettinati all'indietro e ripresi a tergo, formando degli svolazzi sulla nuca. Nella sinistra tiene una corona di edera.

⁹ ROBERT, *op. cit.*, nn. 22-23.

¹⁰ D., 382 (32).

Alla sua destra siede Dioniso (la cui parte superiore è moderna) su di una rupe coperta da una pelle di leone, pure in massima parte moderna. Con la destra tenuta orizzontalmente regge un *kantharos* pendente per un'ansa, nella sinistra un tirso (completato modernamente) con nastri svolazzanti. La parte inferiore della persona è coperta da un manto abbassato. È incoronato, con un pino a tergo; il tutto moderno.

Lavoro accurato che trova la sua precisa corrispondenza per la parte antica nella Menade della fig. 11 nella base marmorea di proprietà Whittale a Haslemer (già coll. Lansdowne) edita dal Rizzo¹¹, dove appaiono otto Menadi attorno ad un'ara con la statua di Dioniso. Anche il nostro bassorilievo può considerarsi eseguito in Grecia nel II sec. a. Cr. e importato a Roma, e rientra nello schema delle riduzioni da grandi scene pittoriche e scultoree risalenti al V sec. a. Cr.

ALDO NEPPI MODONA

¹¹ *Thiasos*, Roma, 1934.

NECROLOGIO

Il 21 Agosto del 1954 si è spento quasi improvvisamente Antonio Minto, e con la Sua morte un nuovo grave lutto ha colpito l'archeologia italiana.

Era nato nel 1880 a Valdagno (Vicenza); dopo essersi laureato in lettere a Padova con una tesi in archeologia, compì il perfezionamento presso la Scuola archeologica di Roma; fu poi (1909-1910) a Creta con Halbher e Pernier, partecipando ai primi scavi di Festòs e Haghia Triada, finchè, entrato nell'Amministrazione delle Antichità, nel 1911 fu nominato ispettore a Firenze e qui, salvo brevi parentesi, compì tutta la Sua carriera di scienziato e di funzionario.

Si era dedicato nei Suoi primi studi all'arte greca e romana; come mostrano vari articoli pubblicati in « Ausonia » e in altre riviste, ma, dopo l'intervallo del servizio militare nella guerra '15-'18 e un periodo (1922-23) in cui fu chiamato dal Ministero della P. I. alla direzione delle Antichità della Campania, nominato nel 1924 Soprintendente alle Antichità d'Etruria e Direttore del Museo Archeologico di Firenze, fu attratto allo studio del mondo etrusco, che da poco si rivelava in tutti i suoi problemi alla piena attenzione degli studiosi. Ad esso dedicò da quel momento la Sua maggiore attività, nei tre campi che la vasta regione gli offriva: le ricerche sul terreno, la sistemazione delle raccolte e i lavori di sintesi. Per esso, si può dire, rinunciò anche alla cattedra universitaria, vinta per concorso nel 1924.

Non è possibile riassumere in poche righe il frutto di un trentennio di intensa operosità; nel primo campo, investigò il terreno con ricerche dalla preistoria alla tarda romanità, dirigendole al fine di ben determinati problemi che Egli aveva chiaramente impostati. Diresse, così, o promosse le esplorazioni e i rilevamenti sulle vaste necropoli di Sovana, Saturna, Populonia, del Lago dell'Accesa, di Chiusi e di Sarteano, per opera Sua fu accertata la presenza della tarda civiltà del bronzo in Etruria con gli scavi sulla montagna di Cetona, indirizzò le ricerche sulle antiche coltivazioni minerarie nel Massetano, curò e studiò alcune delle ville romane della Maremma, le Terme romane di Massaciucoli, sostenne la necessità delle investigazioni dei resti romani di alcuni centri urbani quali Firenze, Arezzo, Sestino, incoraggiò la ripresa degli scavi del Teatro romano di Volterra.

Nel campo delle raccolte museografiche il Suo monumento rimane la sistemazione del Museo di Firenze. Egli lo aveva ereditato riunito al terreno e al primo piano del Palazzo della Crocetta: lo ampliò con l'acquisizione di tutto il secondo piano (già occupato dal Museo degli Arazzi) e, con la costruzione delle nuove sale lungo tutto il lato Nord del Giardino, raggiunse la Piazza della SS. Annunziata, ove, con l'acquisto del Palazzo degli Innocenti, creò la possibilità non solo di un accesso più centrale e monumentale, ma soprattutto di una nuova e più moderna e spaziosa esposizione delle sculture del Museo di Firenze, e con essa di una revisione dell'ordinamento delle collezioni antiquarie, per il quale non poté bastargli il tempo. In questa pluridecennale opera di studioso e di ordinatore, poté però sistemare definitivamente il Museo Topografico dell'Etruria, e con esso la sezione dei Confronti Italici e del Mediterraneo orientale: e mi pare non si debba dimenticare, come documento della Sua sensibilità, l'abbattimento dell'alto muro che nascondeva il bel giardino del Museo, trasformando così questo in elemento di abbellimento della città. Il Suo lavoro per il Museo di Firenze doveva concludersi con la pubblicazione di una ampia Guida, di cui era già quasi pronto il manoscritto quando la morte lo ha colto.

A fianco di questo già di per sè imponente lavoro, sta la creazione del Museo Archeologico di Siena, del Museo Archeologico di Arezzo, dell'Antiquarium di Sestino, l'ampliamento del Museo Civico di Chiusi, la sistemazione del Museo dell'Accademia di Cortona, che Egli o diresse personalmente, o promosse e incoraggiò.

Tutta questa attività, spiccatamente legata alla Sua qualità di Soprintendente, fu accompagnata da frequenti e vaste pubblicazioni in cui espose il frutto delle Sue ricerche e sintetizzò il risultato dei lunghi lavori di esame e di analisi. Restano fondamentali i Suoi volumi su Marsiliana di Albegna e su Populonia, le Sue monografie su Heba (da Lui identificata presso l'odierna Magliano in Toscana) su Saturnia e su Sestino; i Suoi studi sulla più antica architettura funeraria etrusca, e le osservazioni e contributi in ogni ramo dell'archeologia classica ed etrusca, pubblicati in tutte le più importanti riviste scientifiche. Ricordiamo, nel campo classico, la pubblicazione di monumenti inediti del Museo di Firenze, fra cui il ritratto di Treboniano Gallo, i due Kouroi Milani, la spalliera argentea e infine la pubblicazione monumentale del Vaso François, che uscirà opera postuma.

Ma Egli aveva sentito fino dai primi anni di attività in Etruria che la Soprintendenza, come organo strettamente territoriale e amministrativo, non poteva essere per Lui strumento sufficiente alla pratica estrinsecazione delle Sue vaste vedute sul problema etrusco. Aveva compreso e sostenuto in Congressi che gli sforzi degli archeologi, glottologi, storici avrebbero raggiunto un risultato maggiore se coordinati in uno sforzo comune e affiancati dalle ricerche di studiosi di altre discipline — quali geografi, fisici, chimici, botanici, minerologi — il cui contributo positivo non poteva non essere notevole. Perciò, con lavoro paziente e costante, attraverso varie fasi e superando gravi difficoltà, con l'aiuto di giovani studiosi e appassionati, arrivò alla creazione dell'Istituto di Studi Etruschi ed Italici, organismo che ha contribuito in modo notevole al progresso della disciplina etrusca, soprattutto con la pubblicazione dei volumi di « Studi Etruschi », al XXIII dei quali stava lavorando quando lo sorprese l'ultimo attacco del male; volumi densi di

studi di scienziati di ogni nazione, su ogni argomento inerente, anche lontanamente, al problema etrusco, e in ognuno dei quali i frequenti articoli monografici, notizie, recensioni, comunicazioni recano con la Sua firma la testimonianza della Sua continua attività e della Sua dedizione alla scienza.

Modesto, nella Sua signorilità di antico stampo, non cercò nè incarichi, nè cariche, nè onorificenze, che, se Gli pervennero, come l'ultima — la medaglia d'oro del Presidente della Repubblica per i benemeriti della cultura — fu solo per l'interessamento spontaneo di amici ed estimatori; la Sua morte ci ha dolorosamente privati di una nobile figura di Maestro, il cui insegnamento di maggiore valore a chi gli fu vicino, fu, ancor più che nel campo scientifico, in quello morale, insegnando con l'esempio e con la parola che possono cambiare i metodi di studio e di indagine, ma resta fondamentale la purezza degli intenti, la dirittura della coscienza, la fede nella necessità della ricerca del vero.

GUGLIELMO MAETZKE





LIBRI RICEVUTI

A. RICCI, *I colori per la pittura*. G. Lavagnolo ed. Torino, pp. 1-120.

Si tratta di un manuale pratico ad uso dei pittori. Ad un breve cenno sulla teoria dei colori e sulla percezione visiva e sensitiva, seguono due interessanti capitoli sulla preparazione e sul deperimento dei colori. Ma la parte più impotrante è costituita dall'elenco dei colori, disposti per ordine alfabetico per comodità di ricerca. I principali colori esistenti, o esistiti, vengono studiati nella loro origine e composizione chimica, nella loro resistenza, nelle loro alterazioni. L'elenco, come abbiamo detto, è assai importante e utile anche se non sempre in alcuni casi molto esatto, e costituisce un'ottima base anche per ricerche di laboratorio.

A mo' di appendice seguono infine due capitoletti che presentano in sintesi quei colori che vengono comunemente usati dai principali pittori moderni e contemporanei, riportati già dal Giani e dal Moreau-Vauthier.

GOETE, *Italienische Reise, herausgegeben und erläutert von H. VON EINEM* (revisione critica del testo di E. Trunz); ed. Wegner, Amburgo, 1951.

Una nuova edizione del viaggio in Italia di Goethe che offre, per la prima volta, il vantaggio di essere commentata da uno storico dell'arte. Di ogni monumento o oggetto d'arte o raccolta, o artista che lo scrittore ricorda si danno tutte le notizie possibili, storiche e critiche e con particolare riguardo all'atteggiamento assunto nei vari casi dal Viaggiatore. Frequenti inoltre le notizie che ampliano le menzioni e impressioni di Goethe relative a manifestazioni e personaggi di rilievo estranei alle arti figurative; e perfino, dove occorra, spiegazioni linguistiche. Non mancano una vasta bibliografia, in cui ha particolare interesse il paragrafo dedicato alle opere sull'Italia conosciute da Goethe, e un indice dei luoghi e delle persone. Cosicchè le circa 150 pagine di fittissima stampa che costituiscono quest'appendice risultano un utilissimo repertorio. Una fatica che meriterebbe qualcosa di più che una semplice segnalazione, in quanto non è, come si potrebbe credere, solo opera di compilazione; non soltanto per il saggio introduttivo, nel quale il viaggio goethiano, nelle sue ragioni, nel suo spirito, nella sua importanza, è indagato, analizzato, inquadrato, ma anche per la parte di pura annotazione che accompagna via via il testo. In essa il commentatore, che anche per altri saggi si dimostra particolarmente approfondito nella questione di Goethe e le arti figurative, nonchè

nei problemi artistici dell'età di Goethe, trova modo di aggiungere osservazioni originali alla completezza delle informazioni. E non poche di queste note, nonostante la concisione dovuta al loro carattere, risultano, si può dire, dei veri e propri articoletti. Si vedano, per esempio, fra le altre, quella relativa al motto *Auch ich in Arkadien!* (Et in Arcadia ego!), assunto da Goete quasi a sottotitolo, o quelle sugli « incontri » del poeta col Palladio, con Raffaello, con Michelangiolo.

R. DELOGU, *L'architettura del Medio Evo in Sardegna*, Roma 1953.

L'opera, che inizia una collezione dedicata alla « Architettura delle regioni d'Italia », costituisce una sorta di « Corpus » dell'argomento. In forma di narrazione storica infatti vi si esaminano tutte le manifestazioni architettoniche dell'isola (quelle chiesastiche, riserbando ad altra occasione di trattare gli scarsi avanzi di edifici civili nonché di fortificazioni) a partire dagli avanzi della basilica di S. Saturnino a Cagliari, in conto di premessa, fino a quando la conquista aragonese non importa ed impone modi completamente estranei alla lunga fioritura locale.

Soprattutto nel nord dell'isola si ebbero le manifestazioni più valide, originali ed imponenti del romanico sardo, così da doverle annoverare fra le più salienti del primo tempo romanico italiano. La grande architettura medievale della Sardegna rimane comunque quella comparsa nel periodo quasi centennale a cavallo fra l'XI e il XII secolo.

La trattazione è condotta con ampia e rigorosa informazione documentaria, vagliata e discussa accuratamente, ma anche con pronta e sensibile percezione dei valori espressivi, sì da risultare di un'esemplare completezza ed evidenza storica.

Il volume, che si sostituisce e supera i precedenti e non relevantissimi contributi all'argomento, attraverso conclusioni talvolta notevolmente diverse da quelle acquisite, è destinato a rimanere saggio d'importanza fondamentale e forse definitivo.

K. ANDREWS, *Castels of the Morea*, Princeton (New Jersey), 1953.

A cura della « The American School of Classical Studies at Athens » di Princeton (N. J.) l'A. ha raccolto nel presente volume il lavoro di 4 anni di ricerche attente, di esplorazioni in Grecia e di studi su 18 castelli medioevali greci, conquistati nella seconda metà del '600 dai veneziani che ne fecero vere e proprie fortezze militari.

231 illustrazioni nel testo presentano in modo chiaro i vari volti dei castelli, mettendone in evidenza, nello stato attuale, tutti quei valori della forma che si definisce entro uno stile che risulta in essi assai unitario.

Al termine dei capitoli una chiara esposizione conclude e raccoglie i valori della ricerca e dello studio. Singolarmente per ogni epoca l'A. distingue sei periodi; egli ricerca inoltre le ancor vive testimonianze, ricostruendone il tessuto storico-artistico, e in questo saper esattamente discernere i numerosi tributi delle varie età nelle singole costruzioni purtroppo ridotte oggi nella

maggior parte ad una frammentarietà archeologica, sta l'importanza del libro che fa onore alla scuola che l'ha promosso e pubblicato.

Un'ampia rassegna bibliografica conclude degnamente il volume cui un preciso indice dei nomi serve utilmente la pratica ricerca.

C. PEDRETTI, *Documenti e memorie riguardanti Leonardo di Vinci a Bologna e in Emilia*. Ed. Fiammenghi, Bologna, 1953.

Cospicuo volume (pp. 332) che costituisce il Catalogo della Mostra organizzata anche da Bologna nel cinquecentennio leonardesco (1952) a ricordo e studio dei contatti, non molto noti, che in alcune occasioni il Vinci ebbe con la città e con l'Emilia. La prima sezione è dedicata al poeta Casio e al pittore Boltraffio che nel 1500 eseguì per primo una pala ora al Louvre dove un angioletto musicante in alto, recentemente coperto perchè supposto di restauro, risulta ritenuto in antico dipinto da Leonardo il quale nell'aprile del 1500 appunto, allontanatosi da Milano, passò anche da Bologna. La sezione tratta anche tutto il problema dell'iconografia del Casio recentemente chiarito dalla Reggiani-Rajna, e della Sant'Anna di Leonardo in relazione a un sonetto (1525) del poeta ispirato da quella composizione vinciana. La seconda sezione è invece dedicata all'incontro bolognese (1515) tra Francesco I e Papa Leone X, cui partecipò anche Leonardo che in quell'occasione avrebbe eseguito un ritratto del Maestro di Camera di Francesco I, Artù Bonsivio. La terza sezione tratta invece di altri passaggi e ricordi di Leonardo in Emilia, dal 1482 al 1514; la quarta degli studi vinciani e delle testimonanze leonardesche nella regione; la quinta di nuove documentazioni di scienza e tecnica vinciane dovute a studiosi emiliani. Una appendice infine pubblica fogli tuttora inediti con scritti e disegni del Vinci a Venezia (Galleria dell'Accademia), e a Torino (Biblioteca Reale).

J. LAVALLEYE, *Les primitifs Flamands - Collections d'Espagne*. Ed. De Sikkel, Anvers, 1953.

È questo il primo volume nella serie dei « Repertori » che, come il *Corpus* ed i *Contributi*, escono a cura del Centro nazionale di ricerche sui primitivi fiamminghi. Tali « Repertori », nell'intento appunto del suddetto centro nazionale, sono destinati a far conoscere dipinti inediti o poco conosciuti e conservati in luoghi di difficile accesso. Il volume di cui parliamo esamina 50 dipinti appartenenti per lo più a collezioni private di Madrid. Il testo è accuratissimo e preciso come nei volumi del *Corpus*, per quanto più succinto, e tutti i dipinti sono riprodotti in 50 tavole in bianco e nero.

M. DAVIES, *Les primitifs Flamands - The National Gallery, London*. Vol. I, 1953; II, 1954. Ed. De Sikkel, Anvers.

I due volumi che illustrano le opere di autori fiamminghi nella Galleria Nazionale di Londra costituiscono il miglior risultato per ampiezza di testo e ricchezza di illustrazioni, fino ad ora conseguito dal Centro Nazionale di ricerche sui primitivi fiamminghi nella pubblicazione del *Corpus*.

Il primo volume prende in esame 26 opere che l'A. classifica in « gruppi » (gruppo Bouts, g. Campin, g. David, ecc.). Di ogni dipinto, secondo l'ordine ormai tradizionale dei volumi del *Corpus*, si danno tutte le caratteristiche sia riguardo alla materia, che allo stato di conservazione; minuziosa la descrizione del soggetto, esatti i riferimenti iconografici e storici, l'analisi delle fonti e la bibliografia. Il testo è corredato di ben 280 tavole (di cui alcune bellissime a colori), che riproducono il dipinto e moltissimi suoi particolari.

Analogo a questo il secondo volume, in cui sono studiate 16 opere, ugualmente catalogate a « gruppi » (qui i gruppi Eyck, Memlinc, Weyden, ecc.), e illustrate in 191 tavole.

Bulletin des Amis des Musées de Poitiers - Dibutade I - Poitiers, 1954.

È questo un fascicolo (il più importante fra quelli fino ad ora periodicamente comparsi) dedicato completamente alle opere d'arte appartenenti alle varie collezioni dei Musei di Poitiers. Questo « Bollettino » dovuto alla lodevole iniziativa di alcuni studiosi, esce trimestralmente quale « organe d'information et de liaison », mentre annualmente, e sotto il nome di « Dibutade » compare un fascicolo speciale, con la funzione di « organe d'étude ». Collaborano a questo numero studiosi di varie nazionalità (M. Sandoz, P. Barocchi, M. Pittaluga, L. Salerno, A. Scharf, A. Bengtsson, P. Dubaut) con lavori originali corredati di ottime riproduzioni.

G. H. CRICHTON, *Romanesque sculpture in Italy*. Routledge & Kegan Paul, London, 1954.

Il libro presenta in forma chiara e assai aggiornata gli aspetti della scultura romanica in Italia, dal 1100 a circa il 1250, e vuol essere un valido complemento ed aiuto allo studioso inglese che non possedeva finora un testo del genere. L'A. divide la sua materia in tre parti, secondo una distribuzione topografica che presenta prima il Nord Italia, poi il Centro ed il Sud. Preceduta da un'introduzione che tratta in modo succinto, ma chiaro, i vari aspetti del mondo medioevale italiano, la prima parte si apre con Wiligelmo e la sua scuola; segue Niccolò e la scuola relativa. Il capitolo seguente tratta della scultura in Lombardia e dopo un capitolo sul periodo di transizione e sull'influenza della Francia si giunge all'Antelami ed alla sua scuola.

Dell'Italia centrale — cui è dedicata la seconda parte del volume — vengono passati in rassegna i movimenti culturali di Pisa, Lucca, Firenze, Siena e Arezzo, nonchè delle altre regioni. Chiude il volume la parte terza che divide la sua materia in Campania e Puglia.

Novantadue tavole con 132 illustrazioni sono di valido complemento al testo, così come un'aggiornata bibliografia al termine di esso.

S O M M A R I O

A. MINTO - Un nuovo ritratto in bronzo di Filippo l'Arabo (con 7 illustrazioni)	5
M. SALMI - La Pieve di Gropina (con 40 illustrazioni)	17
G. FIOCCO - Fra Bartolomeo e Raffaello (con 6 illustrazioni)	43
L. NEGRI - Giovanni Battista Covo (con 9 illustrazioni)	55
L. MARCUCCI - Disegni del Bandinelli per la « Strage degli Innocenti » (con 11 illustrazioni)	97
<i>Opere d'arte</i>	115
A. DE RUBERTIS. S. Maria della Strada in Matrice (con 4 illustrazioni). — E. PETROBELLI. Michele da Firenze ad Adria (con 1 illustrazione). — C. SEMENZATO. Un'opera giovanile di Domenico Veneziano? (con 2 illustrazioni). — W. BOECK. La « Madonna del Mare » dell'Accademia di Firenze: Botticelli o Filippino? (con 1 illustrazione). — A. M. CRINÒ. Il ritrovamento della miniatura di Cosimo III di Toscana eseguita da Samuel Cooper a Londra (con 4 illustrazioni).	
<i>Appunti d'Archivio</i>	157
C. G. MOR. Il graffito di Dumberto in S. Maria foris portas a Castel Seprio. — S. ORLANDI O. P. Il Beato Angelico: note cronologiche. — S. ORLANDI O. P. Su una tavola dipinta da Fra Filippo Lippi per Antonio del Branca nel febbraio 1451. — A. M. CRINÒ. Due lettere autografe inedite di Orazio e di Artemisia Gentileschi.	
<i>Recensioni</i>	207
G. BRUNETTI. <i>E. Carli</i> , Scultura lignea senese. — G. PERROCCO. <i>M. Pittaluga</i> , Acqua-fortisti veneziani del Settecento. — R. SALVINI. <i>G. De Francovich</i> , Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo. — L. MARCUCCI. <i>I. Belli</i> , Guida di Lucca. — P. BARCCHI. <i>H. Siebenhüner</i> , Das Kapitäl in Rom. Idee und Gestalt.	
<i>Schede</i>	231
A. NEPPI-MODONA. Sculture antiche in collezioni private fiorentine (con illustrazioni).	
<i>Necrologio</i>	239
G. MAETZKE. Antonio Minto.	
<i>Libri ricevuti</i>	243

Finito di stampare nella
Tipografia Giuntina S. p. A.
nel mese di Giugno
In Firenze
1955